ÜBER

KÜNSTLER UND KUNSTWERKE

VON

HERMAN GRIMM.

JULI — AUGUST.

INHALT.

Goethe und Albrecht Dürer. — Deutsche Kunstanschauung. — Goethe's Kenntnifs der unstgeschichte. — Irrthum in Betreff Dürers. — Dürers erste Reise nach Venedig 1494. — Briefe an Pirkheimer von Venedig 1506. — Dürer und Gianbellin. — Dürer als Anhänger Mantegna's. — Umschwung in Dürers Anschauungen 1506. — Meister Jacob, Jacob Walch, Jacopo da Barbari, der Meister des Caduceus: dieselbe Person. — Graf Philipp von Burgund in Rom und Venedig. — Barbari's Gemälde in Augsburg und Weimar. — Rosenkranzfest im Kloster Strahow. — Dasselbe Werk in Lyon. — Vergleichung der Werke. — Beides Originale von Dürers Hand; das Lyoner das frühere. — Bedeutung des Gemäldes. — Ramusio's Gedicht über die Loredanischen Rosen. — Goethe in Bologna und Rom. — Unbeachtetes Werk Dürer's in Neapel. — Was hielt Goethe und Dürer ab in Italien zu bleiben? — Vorschlag das Strahower und Lyoner Gemälde copiren zu lassen. — Der auf dem Britischen Museum vorhandene Brief Dürers an Pirkheimer. — Raphaels Arbeit im Vatican. — Die Camere della segatura.

BERLIN

FERD. DÜMMLER'S VERLAGSBUCHHANDLUNG

(HARRWITZ UND GOSSMANN)

1865.

Berichtigung von Druckfehlern in diesem Hefte.

S. 148 muſs die Anmerkung ***) heiſsen: Waagen druckt im Kunstblatt a. a. O. diese Worte ab, allein in durch Druckfehler unverständlicher Weise.

Dieser Nummer ist beigeheftet:

Verzeichniss von Original-Zeichnungen von Friedrich Preller und anderen Kunstwerken in photographischen Nachbildungen. Zu beziehen von der *J. C. Hinrichsschen Buchhandlung* in *Leipzig*.

In Ferd. Dümmler's Verlagsbuchhandlung in Berlin erscheint so eben:

Berthold Auerbachs
Deutscher Volkskalender für 1866.

Mit in den Text eingedruckten Holzschnitten.

Preis 12½ Sgr.

In den acht Jahren seines Bestehens hat Berthold Auerbachs Volkskalender durch die sorgfältige Wahl des dichterischen, kulturgeschichtlichen und patriotischen Inhalts sich zu einer alljährlich mit warmer Theilnahme erwarteten Erscheinung gemacht. Auch in Zukunft wird sich der Kalender dieser Theilnahme würdig zeigen, indem er unter Bewahrung des bisherigen Charakters immer neues Material zur Förderung humaner Bildung bieten wird.

Der vorliegende Jahrgang enthält wiederum eine Reihe der anziehendsten und gehaltvollsten Beiträge. Obenan stehen eine Erzählung des Herausgebers (Der Nasenring) und die Chronik eines Finkennestes, von demselben; eine Erzählung aus dem Schweizer Leben von Gottfried Keller; ferner zur Geschichte der Gewürze von G. Pritzel; Sonnendienst des Naturforschers von Dr. E. Reitlinger; Ueber die Liebe zur Muttersprache von Dr. H. Steinthal. — Geschichte und Bedeutung des badischen Schulkampfes von einem berühmten Pädagogen; die Deutschen im Ausland und das Ausland in den Deutschen von H. B. Oppenheim; Der Kampf um das Salz von G. Kerst; Ein Volk zum andern, mit besonderer Beziehung auf England und Deutschland, von Dr. Althaus in London; Ueber Holbeins Todtentanz (mit eingedruckten Holzschnitten) von Alfred Woltmann; ein Julibrief aus Amerika.

In der äußeren Erscheinung steht der Jahrgang in keiner Weise hinter den bisherigen zurück.

Bei **E. H. Gummi** in **München** ist so eben erschienen:

Münchener Kunstanzeiger

von

Dr. G. K. Nagler.

1865. No. 3, womit das I. Quartal geschlossen. Preis per Quartal 10 Sg

Alle Buch- und Kunsthandlungen, wie die k. Post, nehmen fortwährend Bestellungen darauf an und werden die Blätter 1—3 neu eintretenden Abonnenten nachgeliefert.

Von der **J. C. Hinrichs**'schen Buchhandlung in Leipzig
sind durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen:

ORIGINAL-ZEICHNUNGEN

von

Friedrich Preller,

photographirt von William Kemlein.

---

1. Studien und Landschaften aus Italien

Folio. Blatt 1 bis 11. Preis pro Blatt 1 Thlr.

Inhalt: 1. Rom. 2. 3. Sorrento. 4. Capri. 5. 9. 11. Serpentara, Olevano. 6. 7. 8. Olevano. 10. Civitella.

---

2. Römisches Skizzenbuch. (1860).

Folio. Blatt 1—9. Preis pro Blatt 20 Ngr.; Blatt 10—19. Preis pro Blatt 15 Ngr.

Inhalt: 1. Valle di Poussino. 2. Vigna Barberini, orti Salustiani. 3. Montagno d'Albano della porta S. Giovani. 4. Porta S. Giovani in Laterano. 5. Foro romano. 6. Campagna fuori porta S. Giovani. 7. Campagna. 8. Campagna pozzo di villa Malta. 9. Convento S. Bonaventura. 10. Sta. Croce in Gerusalemme. 11. Orti Salustiani. 12. Villa Pamfili. 13. Villa Malta. 14. Parita di Roma. 15. Foro romano. 16—19. Aloë-Studien.

3. Größere Landschaften.

Gross Folio. Blatt 1—6. Preis pro Blatt 2 Thlr.

Inhalt: 1. Hünengrab auf Rügen. 2. Landschaft mit Bären. 3. Tiroler Felsen mit Geiern. 4. Liboriuskapelle. 5. u. 6. Norwegische Küstenlandschaften.

---

4. Deutsches Skizzenbuch,

enthaltend Baum-, Felsen- und Wasserstudien

aus verschiedenen Gegenden Deutschlands.

Gross Quart. Blatt 1—10. Preis pro Blatt 15 Ngr.

---

5. ALBUM,

enthaltend

landschaftliche und figürliche Darstellungen, Ansichten, Küstenbilder &c.

Blatt 1—53. Klein Quart. pro Blatt 10 Ngr.; Visitenkartenformat pro Blatt 7½ Ngr.

Inhalt: Nr. 1. Tirol. 2. Rügen. 3. Italien. 4. Tirol. 5. Italien. 6. Fürstenbrunn bei Jena. 7. Riesengebirge. 8. Rügen. 9. Norwegen. 10. Norwegen. 11. Helgoland. 12. Schillerbank im Park zu Weimar. 13. Norwegen. 14. Tirol. 15. Italien. 16. Norwegen. 17. Norwegen. 18. Norwegen. 19. Helgoland. 20. Tirol. 21. Riesengebirge. 22. Ostseeküste. 23. Friedrich Preller in der Campagna zu Rom. 24. Italien. 25. Norwegen. 26. Norwegen. 27. Tirol. 28 Norwegen. 29. Böhmen. 30 Italien. 31. Norwegen. 32. Helgoland. 33. Schillerbank im Park zu Weimar. 34. Thüringen. 35. Hessen. 36. Norwegen. 37. Rügen. 38. Norwegen. 39. Rügen. 40. Sabinergebirge. 41. Tirol. 42. Riesengebirge. 43. Tirol. 44. Böhmen. 45. Holland. 46. Helgoland. 47. Park in Weimar (Stern). 48. Norwegen. 49. Riesengebirge. 50. Thüringen. 51. Tirol. 52. Norwegen. 53. Tirol.

Friedrich Preller's Portrait

photographirt von **William Kemlein.**

Octav. Preis 12½ Ngr.

Von der **J. C. Hinrichs**'schen Buchhandlung in Leipzig
sind durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen:

Italienische Landschaften
in Photographien
nach Originalzeichnungen **Julius Schnorr's von Carolsfeld.**
30 Folioblätter in 5 Heften.
Preis pro Heft 8 Thlr.; einzelne Blätter 1½ Thlr.

AQUARELLEN
VON
CARL WERNER.
Photographisch nachgebildet
von **Dr. C. A. Schmid-Monnard.**
Erste Lieferung.
8 Blätter in Quart. Preis 5 Thlr.; einzelne Blätter à 20 Ngr.

Inhalt: 1. Garibaldi bei Marsala. — 2. Kloster Maulbronn. — 3. Der Majoratserbe. 4. Materna in Bamberg. — 5. Vertheidigung von Scaletto. — 6. Portal in Palermo. — 7. Balcon in Venedig. — 8. Rüstkammer der Wartburg.

Professoren der Universität Leipzig,
Visitenkartenportraits nach dem Leben photographirt von **A. Brasch** u. A.
Erschienen sind bis jetzt:
Ahrens, Albrecht, Anger, Bock, Brandes, Brockhaus, Brückner, Bruhns, Carus, Coccius, Credé, Curtius, Dindorf, Drobisch, Ebert, Eckstein, Erdmann, Fechner, Flathe, Fleischer, Fritzsche, Fürst, v. Gerber, Germann, Götz, Günther, Hänel, Hankel, Hennig, Hermann, Hoeck, Hofmann, Hölemann, Jacobi, Kahnis, Klotz, Knop, Krehl, Kuntze, Lechler, Ludwig, Luthardt, Marbach, Marezoll, Masius, Merkel, Mettenius, Minckwitz, A. F. Möbius, T. Möbius, Müller, Naumann, Nissen, Nobbe, Osterloh, Overbeck, Pöppig, Radius, Reichenbach, Ritterich, Roscher, Ructe, Scheibner, B. Schilling, F. A. Schilling, Schletter, B. Schmidt, G. Schmidt, Sonnenkalb, Streubel, Tischendorf, Tuch, Voigt, Wachsmuth, v. Wächter, Wagner, Ed. Weber, Ernst H. Weber, Weisse, Wenck, Wendler, Westermann, Winter, Wunderlich, Wuttke, Zarncke, Ziller.
Preis pro Blatt 5 Ngr.

Achtzehn Ansichten von Leipzig
photographirt von **August Stecher.**
Visitenkartenformat. Preis pro Blatt 5 Ngr.

Acht Ansichten aus dem Leipziger Rosenthale.
Nach **Louis Preller's** Zeichnungen photographirt.
Visitenkartenformat. Preis pro Blatt 5 Ngr.

Portrait K. G. J. Jacobi's, des Mathematiker's
Nach einer Handzeichnung photogr. Quart. Preis 24 Ngr.

Von der **J. C. Hinrichs**'schen Buchhandlung in Leipzig
sind durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen:

Ansichten von Athen.

Nach der Natur photographirt von **H. Beck** in Athen.

No. 1. Stadt m. Akropolis. — 4. u. 7. Stadt m. Jupitertempel u. Akropolis. A. u. B. — 5. u. 6. Stadt mit Theseion u. Akropolis. A. u. B. — 2. Stadt u. Lykabettos. — 3. 37. u. 60. Stadt u. Schloss. A bis C. — 42. Stadt m. Sternwarte u. Hafen. — 8. 9. 10. u. 52. Jupitertempel A bis D. — 12. 13. Theseion. A. B. — 26. 27. u. 51. Hadriansthor u. Jupitertempel. A. B. C. — 15. u. 16. Denkmal des Lysikrates. A. u. B. — 17. Denkmal des Philipappus. — 18. Sternwarte. — 19. u. 36. Akropolis A. u. B. — 20. u. 21. Parthenon A. u. B. — 22. Propyläen. — 45. Erechtheion. — 24. u. 44. Tempel der ungefl. Siegesgöttin. A. u. B. 25. Totalansicht von Athen mit 14 Randbildern. — 33. Thurm der Winde. — 35. Bachus-Theater. — 39. 40. 41. Details u. 54. Hautreliefs aus d. Bachus-Theater. — 49. Kgl. Schloss. — 53. Theater d. Herodes. — 56. Der thebanische Reiter. — 58. Tritonenstatue. — 62. Kloster Daphni. — 63. Eleusis. — 64 Akropolis vom Pnyx aus.

Blatt 11. 14. 23. 28—32. 34. 38. 43. 46. 47. 48. 50. 55. 57. 59. 61 sind noch in Arbeit.

47 Blätter in Imp.-4°. Preis in elegantem Carton 46 Thlr.;
einzelne Blätter 1 Thlr. 6 Ngr., bei Abnahme von mindestens 6 Blättern auf einmal à 1 Thlr.

Shakspeare-Album.

Sämmtliche Costümfiguren

aus dem Shakspearefest
der Düsseldorfer Künstler-Gesellschaft „Malkasten".
Photographirt und herausgegeben von **G. u. A. Overbeck.**

64 Visitenkartenbilder auf 16 Blättern in Lex.-8. Preis cplt. 12 Thlr.; geb. 12½ Thlr.

Einzelne Blätter à 4 Bilder 1 Thlr., einzelne Visitenkarten 10 Ngr.

1. Shakspeare, Urania, Herold, König Johann.
2. Richard II., Gemahlin Richard's II., Heinrich IV., Heinrich V.
3. Falstaff, Pistol, Bardolph, Nym.
4. Poins, Heinrich VI., Bischof, Eduard IV.
5. Söhne Eduard's, Richard III., Anna Boleyn, Heinrich VIII.
6. Wolsey, Cäsar, Cassius, Brutus.
7. Volumnia, Coriolan, Virgilia, Marcius.
8. Antonius, Cleopatra, Marc Anton, Banco.
9. Macbeth, Lady Macbeth, Romeo und Julia, Pater Lorenzo.
10. Hamlet, Horacio, Marcellus, Ophelia.
11. Brabancio, Desdemona, Othello, Jago.
12. Ferdinand und Miranda, Caliban, Cordelia, Lear.
13. Porzia, Bassanio, Antonio, Shylock.
14. Titania und Zettel, Mondschein, Thisbe, Wand.
15. Löwe, Lysander, Hermia, Sebastian und Viola.
16. Narr, Malvolio, Tobias und v. Bleichenwang, Page.

Kleine photographische Rheinansichten.

Inhalt: 1. Dom zu Cöln von der neuen Brücke. — 2. do. vom Bahnhofe. — 3. do. Hauptportal. — 4. do. Hauptportal u. Nebenportale. — 5. do. Seitenportal. — 6. Cöln von Deutz. — 7. Cöln: Eingang zur neuen Brücke. — 8. Cöln: Heumarkt. — 9. Cöln vom Zollhause. — 10. Rolandseck. — 11. Rolandseck, Nonnenwerth und Drachenfels. — 12. Godesberg. — 13. Drachenfels von Rolandseck aus. — 14. Drachenfels. — 15. Nonnenwerth. — 16. Apollinariskirche und Remagen. — 17. Apollinariskirche. — 18. Hammerstein bei Andernach. — 19. Andernach. — 20. Stolzenfels. — 21. Coblenz und Ehrenbreitstein. — 22. Rheineck. — 23. Rheinfels. — 24. Pfalz. — 25. Rheinstein. — 26. Schloss zu Heidelberg von der Molkenkur. — 27. Schloss zu Heidelberg von der Terrasse.

Duodezformat. Preis 7½ Ngr. pro Blatt. — Als Stereoskopen 8 Ngr. pro Blatt.

Von **Domeier & Hauff** in London
und der **J. C. Hinrichs'**schen Buchhandlung in Leipzig
sind durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen:

Photographische Ansichten

in Gross-Folio.

Aegypten u. Palästina,

à Bl. 1 1/3 Thlr.

1) Cairo, Southern Cemetery.
2) Horeb, Mount.
3) Jerusalem from mount Scopus.
4) Jerusalem, Mosque of Omar.
5) Karnac, Court of Shishak.
6) Karnac, Pillars in the great hall.
7) Koum Ombo.
8) Philae, South End.
9) View on Philae.
10) Approach to Philae.
11) Palms of Philae.
12) Pyramid, the great, and the Sphinx.

England u. Schottland,

à Bl. 1 1/3 Thlr.

1) Abergeldie Castle.
2) Balmoral Park.
3) Balmoral Castle. 1.
4) Balmoral Castle. 2.
5) Balmoral Castle. (Drawing room.)
6) Corriemulzie Falls.
7) Durham Cathedral.
8) Jedburgh Abbey.
9) Porch of Jedburgh Abbey.
10) Porch of Lindisfarne.

Rhein, à Bl. 1 Thlr.

1) Dom in Cöln.
2) Dom in Cöln von der neuen Brücke.
3) Cöln von Deutz aus.
4) Bonn.
5) Rolandseck und Drachenfels.
6) Rolandseck, Nonnenwerth u. Drachenfels.
7) Der Drachenfels von Rolandseck aus.
8) Godesberg und Panorama des Rheins.
9) Panorama des Rheins vom Drachenfels.
10) Kloster Nonnenwerth.
11) Ruinen von Drachenfels.
12) Apollinaris-Kirche.
13) Apollinaris-Kirche und Remagen.
14) Andernach.
15) Schloss Stolzenfels.
16) Festung Ehrenbreitstein.
17) Coblenz und Ehrenbreitstein.
18) Ruine Rheinfels.
19) Schloss Rheineck.
20) Schloss Rheinstein.
21) Bacharach.
22) St. Goar und St. Goarshausen.
23) Schloss Heidelberg a.
24) Schloss Heidelberg b.

Rom und Umgegend.

à Bl. 2 Thlr.

1) Panorama di Roma dalla Piazza del Popolo.
2) Vaticano.
3) San Pietro.
4) Castel Sant' Angelo.
5) Colosseo.
6) Foro Romano.
7) Piazza del Popolo.
8) Panorama dal Monte Pincio.
9) Villa Medici.
10) Arco di Constantino.
11) Colonna di Trajano.
12) Tempio della Concordia.
13) Tempio della Minerva.
14) Tempio della Sybilla.
15) Chiesa di Santa Trinità.
16) Fontana Trevi.
17) Cascata a Tivoli.
18) Cascatelle a Tivoli.

Venedig,

schwarz à Bl. 1 1/3 Thlr.;
color. à Bl. 2 1/2 Thlr.

1) Chiesa di San Marco.
2) Chiesa di San Marco dall' Orologio.
3) Porta Maggiore di San Marco.
4) Piazza di San Marco.
5) La Piazzetta dall' Orologio.
6) Palazzo ducale I.
7) Palazzo ducale II.
8) Palazzo ducale colla Gondola.
9) Porta della Carta.
10) Cortile del Palazzo ducale.
11) Scala dei Giganti.
12) La Loggetta.
13) Panorama verso la Salute.
14) Ponte dei Sospiri.
15) Il Molo dal Giardino Reale.
16) Ponte di Rialto.
17) Arsenale.
18) Campanile e Piazza di S. Marco.
19) Fondaco dei Turchi.
20) Molo dal Ponte della Paglia.
21) Palazzo Vendramin.
22) Ca Doro.
23) Canal grande colla Salute.
24) Canal grande col Palazzo Foscari.
25) Isola di San Giorgio.
26) Monumento Canova (nur schwarz).
27) Monumento Tiziano (nur schwarz).

Dom in Cöln. Grössere Generalansicht. Preis 1 1/3 Thlr.

Leipzig, Druck von C. P. Melzer.

759.3
D93g

ÜBER KÜNSTLER UND KUNSTWERKE

VON

HERMAN GRIMM.

No. VII. VIII. Juli. August. 1865.

ALBRECHT DÜRER IN VENEDIG.

I.

Es ist ein Zug des deutschen Wesens, daſs wir bei groſsen Künstlern mehr auf den Charakter als auf die Werke achten. Wir wollen lieber den Geist verstehen aus dem geschaffen worden ist, als genieſsen was er geschaffen hat. Wir gehen auf die letzten Gründe der Dinge.

Hieraus entspringend der Drang das Persönliche zu erforschen. Bei unserer Betrachtung Goethe's ist es soweit gekommen beinahe, daſs wir um seine Erlebnisse besser, als in seinen Werken Bescheid wissen. Von Raphael ist die fabulöse Liebschaft mit der sogenannten Fornarina zumeist bekannt und von Michelangelo die Verehrung für Vittoria Colonna. Danach fragen Viele fast allein. Und bequemt man sich dann, auch die Werke gelten zu lassen, so wird sogleich die Frage aufgeworfen, unter welchen Umständen sie entstanden, welchen Einflüssen ihre ersten Gedanken, sodann ihre Form zuzuschreiben sei, und welche Stellung einem jeden in der Reihe der übrigen zukomme. Die bloſse Hingabe, das Entgegennehmen eines Kunstwerkes als eines Geschenkes des Himmels das man empfängt, ohne zu fragen woher es stammte, sondern in das man sich vertieft wie ein Kind in den Apfel dem ihn die Mutter in die Hände giebt, ist selten und wird bei uns nur in den jüngeren Jahren gefunden, wo es noch nicht schicklich ist sich über den Genuſs mit Sicherheit aussprechen zu wollen, oder im hohen Alter, wo Mancher das Ideale als absichtliche Tröstung unmittelbar wieder auf sich wirken läſst. In den Jahren jedoch wo man der Welt kräftig angehört, ist unser Genuſs niemals ohne die stärkste Beimischung kritischer Bedächtigkeit.

p 44808

Ich will dies aber nicht zum Tadel gesagt haben. Denn die Fähigkeit, sich den Erscheinungen mit einer durch den Genufs ihrer Schönheit nicht betäubten, sondern geschärften Forschungsgabe nähern zu dürfen, hängt mit unsern besten Naturgaben zusammen. Ihr verdanken wir die Kraft, aus geringen Bruchstücken oft das Ganze ahnen zu können; aus vereinzelten, gelegentlichen Lebensäufserungen den gerundeten Charakter eines Mannes herauszuspähen. Eine merkwürdige Spürkraft ist den Deutschen verliehen, von jedem beliebigen Punkte aus sogleich die geradeste Richtung zum Centrum zu wittern, von dem aus die Linie ausging deren Abschlufs er bildet. Kein anderes Volk, scheint mir, kommt uns gleich in dieser Kunst, zu ahnen, auf wenigem Bekannten vieles Unbekannte nicht ohne Sicherheit aufzubauen, Menschen zu ergründen und darzustellen. Niemand aber besafs in höherem Maafse bisher diese Kraft als Goethe.

Ich habe die Charakteristiken historischer wie gleichzeitiger Männer und Frauen nicht gezählt die er von Beginn seiner litterarischen Laufbahn an geliefert hat. Ihre Summe aber, glaube ich, würde überraschen wenn wir sie in einfacher Zahl vor uns hätten. Ohne eigentlich je historische Forschungen betrieben zu haben, wufste er sich eine Bekanntschaft mit dem Inhalte der Jahrhunderte und der sie beherrschenden Männer zu bereiten die so grofsartig und wahr ist dafs sie zum Theil erst von kommenden Generationen ausreichend begriffen werden kann. Niemand in Deutschland kam ihm zu Ausgang des vorigen Jahrhunderts in richtiger Anschauung der Geschichte der bildenden Künste gleich. Er und der so oft mit Spott aber ohne genauere Kenntnifs seiner Bedeutung genannte Kunst-Meyer wufsten mehr von den Dingen als wir heute zu beurtheilen im Stande sind. Ihre Ansichten waren gesund und vorurtheilsfrei. Freilich dürfen wir sie nicht aufserhalb ihrer Zeiten beurtheilen. Goethe und Meyer mit ihren vor 60, 70 Jahren in Weimar zur Reife kommenden Ideen, plötzlich mitten unter uns heute zu denken und den Umfang ihrer Gedanken und Kenntnisse danach abzuschätzen, darf Niemandem in den Sinn kommen; bewundern aber müssen wir was sie bei beschränkten Mitteln geleistet.

In jeder Weise suchte Goethe die Unzulänglichkeit der Mittel aufzuheben, die sich damals umfassender Belehrung auf dem Gebiete der Kunstgeschichte in den Weg stellte. Er fühlte wie sehr es auf den Anblick der Originale ankäme und that sein Möglichstes ihn

zu erreichen. Er sah wenig genug trotz aller Mühe. Wir bedauern heute mit Recht, dafs aus Mangel an richtig concentrirten Hülfsmitteln selbst in einer Stadt wie Berlin genügend gründliche Arbeiten über Kunstgeschichte noch unmöglich seien; und doch, was besitzen wir, vermögen wir mit Leichtigkeit nach allen Richtungen hin zu erreichen, und beklagen am Ende nur die Unmöglichkeit, dies oder jenes wichtigste Stück Material, auf das es wie auf den Schlüssel der Frage ankam, nicht erlangen zu können! Goethe aber vermifst niemals Material. Zufrieden hält er sich stets an das Vorhandene, Erreichbare, und zieht unbedenklich daraus seine Schlüsse. Befindet sich ein Original aufserhalb der Grenzen seines Bereiches, so wird ein beliebiger Stich, oder eine Zeichnung danach, mit Freude und Sicherheit als Stellvertreter angenommen: man füllte überall die Lücken aus so gut es eben anging. Dafs bei dieser Methode Irrthümer entstanden ist natürlich. Diese finden wir denn auch an vielen Stellen, berichtigen sie aber meistens leicht und ohne weiteres, da in der Grundanschauung selten gefehlt wird.

II.

Der Irrthum von dem ich hier sprechen will, ist keiner der Goethe irgendwie zur Last fiele. Man darf kaum das Wort Irrthum brauchen: es handelt sich um eine bestimmte Kenntnifs welche ihm abging und abgehen mufste und ihn so zu einigen falschen Ansichten über die Entwicklung Albrecht Dürer's brachte, den er im allgemeinen so durchaus richtig verstanden und im innersten Wesen frei und schön ausgelegt hat. 'Wie sehr unsere geschminkten Puppen-'maler verhasst sind, mag ich nicht deklamiren', ruft er in der Erwin von Steinbach gewidmeten Schrift aus. 'Sie haben durch thea-'tralische Stellungen, erlogene Teints und bunte Kleider die Augen 'der Weiber gefangen. Männlicher Albrecht Dürer, deine holzge-'schnitzteste Gestalt ist mir lieber!' Dies das älteste Zeugnifs, wie nahe ihm der Meister stand, zuerst vielleicht nur in seinen Holzschnitten bekannt geworden. Verfolgen läfst sich, wie Goethe ihn dann allmählich auch in den Gemälden kennen lernte, wie er die in den achtziger Jahren zuerst publicirten Briefe Dürers, aus Venedig an Pirkheimer geschrieben, in sich aufnahm, und bis in seine letzten Jahre stückweise seine Anschauung erweiterte. Ein abschliefsendes Urtheil erscheint dann in folgenden abgerissenen Aeufserungen:

Den Byzantinern standen die unschätzbaren Werke hellenischer Kunst vor Augen, ohne dafs sie aus dem Kummer ihrer ausgetrockneten Pinselei sich hervorheben konnten. Und sieht man es denn Albrecht Dürer sonderlich an, dafs er in Venedig gewesen? Dieser Treffliche läfst sich durchgängig aus sich selbst erklären. Werke, XLIII, 425. Ferner, in demselben Bande, Seite 248. 'Albrecht Dürer und die übrigen Deutschen der älteren Zeit haben alle mehr oder weniger etwas Peinliches, indem sie gegen die ungeheuren Gegenstände die Freiheit des Willens verlieren, oder solche behaupten insofern ihr Geist grofs und denselben gewachsen ist.

Daher sie bei allem Anschauen der Natur, ja Nachahmung derselben, in's Abenteuerliche gehen, auch manierirt werden.' Werke, XLIV, 232.

Weil Albrecht Dürer, bei dem unvergleichlichsten Talent, sich nie zur Idee des Ebenmaafses der Schönheit, ja sogar nie zum Gedanken einer schicklichen Zweckmäfsigkeit erheben konnte, sollen wir auch immer an der Erde kleben? —

Albrecht Dürern förderte ein höchst inniges realistisches Anschauen, ein liebenswürdig menschliches Mitgefühl aller gegenwärtigen Zustände. Ihm schadete eine trübe, form- und bodenlose Phantasie.' Ebendas. Seite 248.

Man braucht nur die Reiter der Dürer'schen Stiche und Holzschnitte durchzusehn, um gewahr zu werden wie diese Urtheile sich bilden mufsten, die Richtiges enthalten, in Einigem aber sich anfechten lassen. Dürer's Reise nach Venedig im Jahre 1505 bietet die beste Gelegenheit darüber zu reden.

III.

Albrecht Dürer's Reise nach Venedig von 1505 bis 1507 mufs uns als die glänzendste Zeit seines Lebens erscheinen. Er fühlte sich in den etwa anderthalb Jahren die er dort zubrachte am sorgenfreiesten. Wir besitzen aus diesen Tagen lebendigen Bericht, geschrieben von seiner eignen Hand, freilich aus vielen Briefen nur einen kleinen Theil, wohl aber, als an Pirkheimer gerichtet, die inhaltschwersten und offenherzigsten. Vieles sprechen sie aus, vieles aber auch lassen sie errathen. Goethe fragt, ob man es Dürer ansehe dafs er in Venedig gewesen, nur aus sich selbst müsse er erklärt

werden: vielleicht gewinnen wir Grund und Boden, eine andere Antwort zu geben.

Doppelmayer erzählt, Dürer sei auf seiner ersten, 1494 durch Heirath und Niederlassung in Nürnberg geschlossenen Wanderschaft zuletzt auch nach Venedig gekommen, was Knorr, in seiner 1759 in Nürnberg erschienenen Allgemeinen Künstlerhistorie, gewissenhaft abschreibt. Beide aber wissen von der 1505 unternommenen Reise nichts, und es kann hier eine bloſse Verwechslung vorliegen. Auch sagt Dürer selbst in dem bekannten Bericht über das eigne Leben nichts davon; allein er drückt sich hier so kurz und allgemein über die vierjährige Wanderzeit aus, daſs durchaus nichts der Annahme entgegensteht, er habe, wie andere Orte, so auch Venedig darin einfach unerwähnt gelassen. Nun aber deutet Dürer's Thätigkeit zwischen 1494 und 1505 auf italienischen Einfluſs, und zudem der zweite der uns erhaltenen Briefe an Pirkheimer, zu Lichtmess 1506 geschrieben, enthält eine Stelle aus der man bereits früh ähnliche Schlüsse gezogen hat, und zwar mit gutem Rechte, scheint mir. Wir lesen in diesem Briefe:

'Ich hab vill guter frewnd vnder den Walhen dy mich warnen daz Ich mit Iren Molern nit es vnd trinck awch sind mir Ir vill feind vnd machen mein Ding in Kirchen ab vnd wo sy es mügen bekumen, noch schelten sy es vnd sagn es sey nit antigisch art dorum sey es nit gut aber Sambelliny der hat mich vor vill zentilomen fast ser globt er wolt gern etwas von mir haben vnd ist selber zw mir kumen vnd hat mich gepetten Ich soll Im etwas machen er wols woll tzalen. Vnd sagn mir dy lewt alle wy es ein so frumer Man sei daz Ich Im gleich günstig pin. Er ist ser alt vnd ist noch der pest Im gemell vnd daz Ding daz mir vor eilff Jorn so woll hat gefallen daz gefelt mir jtz nit mehr vnd wen Ichs nit selbs sach so hett Ichs keinem andern gelawbt awch las Ich ewch wissen dy vill pesser Moler hy sind wi der dawssen Meister Jacob ist aber Anthoni Kolb schwer ein eyt es lebte kein pessrer Moler awff erden den Jacob. Dy andern spotten sein sprechen wer er gut so belieb er hy etc. Vnd hewtt hab ich erst mein Thafell angefangen' u. s. w. In heutigem Deutsch: Ich habe viel gute Freunde unter den Italienern, die mich warnen mit den übrigen Malern zu essen und zu trinken; viele darunter sind mir auch

feindlich gesinnt, aber meine Arbeiten copiren sie wo sie ihrer nur habhaft werden können, in den Kirchen oder sonstwo. Hinterher raisoniren sie darauf, es fehle die antike Auffassung und tauge nichts, Giovanni Bellini aber hat mir hier vor den ersten Edelleuten die gröfsten Lobsprüche gegeben und ist selbst zu mir gekommen weil er gern etwas von mir zu haben wünschte, er will es mir gut bezahlen. Ich höre hier von allen Leuten dafs es ein Mann ist auf den man sich verlassen kann und habe ihn gleichfalls sehr gern. Er ist sehr alt, unter den Malern hier aber der beste. Was mir vor eilf Jahren hier so wohl gefallen hat, gefällt mir jetzt nicht mehr: ich hätte es keinem andern geglaubt wenn ich es nicht selber sähe. Es sind übrigens bessere Maler hier als Meister Jacob, auf den Anthoni Kolb einen Eid leistet, es gäbe keinen bessern auf Erden. Man spottet hier über ihn. Wenn er so gut wäre, warum er nicht dageblieben sei, und dergl. Ich selber habe heute erst mein Gemälde begonnen u. s. w.

Wir ersehen hieraus erstens, dafs sich als Dürer diesen Brief schrieb manches bereits von seinen Arbeiten in Venedig fertig vorfand, in Kirchen und anderswo, das ihm Lob und Tadel, Freundschaft und Feindschaft, und die Ehre copirt zu werden eingetragen hatte. Wir wissen jedoch weder was diese Gemälde darstellten, noch ob Dürer sie in Venedig gearbeitet, denn seine Briefe besagen dafs er 'Tafeln' aus Nürnberg mitgebracht hatte die er in Venedig verkaufte. Diese Tafeln für Kupferstiche zu erklären, wie versucht wurde, ist einmal des damaligen Sprachgebrauchs wegen unmöglich, zweitens aber erlauben es die dafür gezahlten Preise nicht: Dürer hat zwei davon für 24 Ducaten, ein anderesmal drei für etwa gleichen Werth verkauft. Demzufolge müssen es Gemälde mäfsigen Umfangs gewesen sein. Eins darunter vielleicht der Ecce Homo der heute noch in Venedig gezeigt wird, dessen Maafse mir aber nicht mehr lebhaft vor Augen stehn. Wie dem nun sei, anzunehmen bleibt dafs Dürer zu der Zeit bereits wo der uns erhaltene Theil des Briefwechsels mit Pirkheimer beginnt, in Venedig arbeitete. Der erste dieser Briefe, Anfang 1506 geschrieben, zeigt ihn als dort ganz heimisch und deutet auf frühere Correspondenz hin. Seine Frau ist während seiner Abwesenheit bereits in Frankfurt gewesen; er selbst denkt an die Rückkehr. Doch, wie gesagt, von den im Jahre 1505 etwa in Venedig sowohl verkauften als geschaffenen Gemälden, die

den ersten Grund seines Ruhmes in Italien legten, noch auch von den erwähnten italienischen Künstlercopien danach ist nicht einmal eine Notiz auf unsere Tage gelangt.

Wir lesen zweitens in dem Briefe aber die auffallende Aeufserung über das Ding das ihm vor eilf Jahren gefallen habe und jetzt nicht mehr gefalle. Stände 'zwölf' da, so würde, glaube ich, überhaupt Niemand gezweifelt haben dafs in diesen Worten der Beweis für Dürer's Anwesenheit 1494 in Venedig enthalten sei. Da er in diesem selben Jahre jedoch von der Wanderschaft zurück und in Nürnberg fest ansässig und verheirathet erscheint, so sollen seine Worte, als dem widersprechend, dergleichen nicht enthalten dürfen. Ich vermuthe aber, Dürer hat sich nur in der Rechnung geirrt, was leicht möglich war. Denn wenn er im Frühjahr 94 von Venedig fortgegangen war, so lief zu dieser Zeit in Venedig noch das Jahr 1493, das dort erst im März 1494 sein Ende erreichte. Diese Verwechslung ist so natürlich dafs man sie ohne weiteres annehmen darf. So allein auch erhält die Stelle des Briefes Sinn und Inhalt: Dürer redet Pirkheimern von der Venetianischen Malerei und gesteht ein, dafs ihm was er vor eilf Jahren bewundert, jetzt, um einen ganz modernen Ausdruck zu brauchen, als ein überwundener Standpunkt erscheine. 'Ding' bedeutet in seiner Sprache nicht etwa nur ein einzelnes Gemälde, sondern, als ein von ihm sehr oft und stets in demselben Sinne gebrauchtes und sehr umfassendes Wort, im allgemeinen: künstlerische Thätigkeit und deren Resultate, jenachdem also: Gemälde, Zeichnungen, Stiche, eine Sammlung von dergleichen, einmal sogar den ganzen künstlerischen Nachlafs, wo Dürer von Raphaels Tode spricht, in seinem Bericht über die Niederländische Reise. (Ganz unpassend ist es, bei Ding an ein Mädchen, eine nach eilf Jahren wiedergesehene Geliebte zu denken, wie man zu erklären versucht hat.)

Als höchst Gedankenerweckend finden wir drittens aber die Bemerkung in diesem Briefe: die Maler tadelten seine Sachen weil sie nicht antikisch seien. Nehme ich dies zu dem Vorigen hinzu, so lassen sich weitgreifende Vermuthungen anknüpfen.

Arbeitete Dürer Anfangs der neunziger Jahre zum erstenmale in Venedig, so war natürlich dafs er, als Schüler damals, sich der herrschenden Kunstrichtung hingab. Diese aber war eine durchaus 'antikische', Mantegna unter den Malern ihr Hauptrepräsentant

in Oberitalien. Ihn mufste Dürer damals nachahmen, und es liegen Zeugnisse vor dafs es geschehen sei. Die Federzeichnungen der Albertinischen Sammlung in Wien: Bacchanal und Tritonenkampf, mit der Jahreszahl 1494 gezeichnet, sind so offenbar (es ist bereits oft bemerkt worden) Mantegna nachgebildet, dafs der Zusammenhang nicht geleugnet werden kann. Indessen diese Nachahmung könnte in Nürnberg stattgefunden haben, wohin Mantegna's Blätter gelangten. Sei dem so, das immer bleibt fest stehn, dafs Dürer 1494, mag er damals nun aus der Fremde hergekommen sein woher er will, die Phantasie mit in antikem Sinne idealern Gestalten bevölkert trug als später; wir dürfen dies auch der Nachricht Sandrarts entnehmen, bei dem wir lesen, Dürer habe sich durch eine Zeichnung: Orpheus von den Bacchantinnen mishandelt, Eintritt in die Nürnberger Malerzunft erworben. Ohne Zweifel entsprach das Blatt dem Tritonenkampfe und war in Mantegna'scher Manier durchgeführt.

Nehmen wir nun noch einmal die Stelle des Briefes in ihrem Zusammenhange. Dürer zieht darin eine Parallele zwischen jetzt und vor eilf Jahren. Er constatirt, wiesehr er sich, ohne dafs er es selbst gemerkt, in seinen Anschauungen verändert finde. Einerlei woher ihm diese 1494 (oder 95) gekommen: 1506 desavouirt er sie, und darauf kommt es uns an. Einem Andern würde er es nicht geglaubt haben, schreibt er, nun aber sehe er es mit eignen Augen. Er glaubte sich also als er aufs neue nach Venedig ging noch in derselben Richtung, und gewahrte erst als er die Dinge dort neu kennen lernte dafs er es nicht mehr sei. Welches war der Verlauf seiner Entwicklung? Dafs er 1494, als er seine erste Nürnberger Meisterzeit begann, erfüllt von den, in Venedig selbst oder sonstwo, aus Mantegna's Schule aufgesogenen Anschauungen, zu Hause in derselben Weise fortzuarbeiten versuchte. Dafs er bald jedoch seiner Natur nach die Nöthigung spürte von der blofsen Nachahmung und Erinnerung dieser Vorbilder zur Benutzung lebendiger Modelle überzugehn; dafs diese den italienischen wenig ähnlich waren; dafs mit den so neu empfangenen Eindrücken die Erinnerung der früheren sich vermischte; dafs diese Erinnerung mehr und mehr schwand, und zuletzt nichts mehr übrig blieb als die Wahl der Stoffe, die allgemeine Auffassung, und die ideale Behandlung der Gewandung. Man betrachte nur die unter dem Namen die 'Eifersucht' oder 'der grofse Satyr' bekannte Composition. Die in der Mitte erscheinende Frau,

mit dem von den fliegenden Gewändern entblöfsten Beine, ist ganz im Geiste Mantegna's aufgefafst, die andern Figuren sind ächt deutsch. Alle in die Jahre 1494 bis 1505 zu setzenden Stiche gestatten ähnliche Beobachtungen. Ich glaube ihre Reihenfolge kann nach dem Maafse bestimmt werden in dem wir die antikischen Reminiscenzen schwächer und die minutiöse Nachahmung des lebenden Modells stärker werden sehn. Dürer selbst, auf sich allein beschränkt, ward des Wechsels nicht so stark inne, als er ihm, zurückversetzt nach Venedig, nun plötzlich erscheinen mufste. Die Folge war, dafs er jetzt nun den letzten noch anklebenden Rest der alten Schule, die Wahl der Stoffe, aufgab. In Venedig 1505 mufs dieser Umschwung stattgefunden haben. Man schimpfte dort auf ihn, aber man copirte ihn. Er überblickt die Dinge. Nur natürlich kann uns erscheinen dafs er die Hohlheit der ihm ehedem als bedeutend und inhaltreich vorleuchtenden Nachahmung der Antike anerkennt und die höhere Berechtigung der unter Gianbellin während seiner eilfjährigen Abwesenheit zu beginnender Blüthe gebrachten realistischen Schule empfindet, der er sich anschliefst. Unbewust war er denselben Weg gegangen.

Dafs in dieser seiner Anerkennung Gianbellin's damals aber ein offenbares Parteiergreifen lag, sehen wir daraus dafs Dürer ihn ausdrücklich als den bezeichnet der auch ihn anerkannte, während die meisten anderen seine Gegner sind. Sie werfen ihm vor, seine Arbeiten seien nicht im antiken Geiste geschaffen. Wahrscheinlich dafs um 1506, wo es ja auch in Florenz zwischen dem alten Savoirfaire und dem neuen Naturalismus, den Michelangelo vertrat, zum Kampfe kam, in Venedig nicht minder eine Sonderung der Parteien eintrat. Dürer aber spricht sich gegen Pirkheimer darüber aus wo er früher gestanden und wo seine Stelle jetzt sei.

IV.

Allein die Ausgiebigkeit der Briefstelle ist damit noch nicht erschöpft.

Auffallend mufs allerdings erscheinen dafs die neueren Schriftsteller welche über Dürer handeln, wie v. Eye in seinem Leben Dürer's oder Waagen in der Geschichte der deutschen Malerschulen, der ersten Reise Dürer's nach Venedig im Jahre 1494 gar nicht erwähnen, da doch Fiorillo schon sie als sicher annimmt, noch mehr aber,

da von ihr ganz neuerdings auf eine Weise die Rede war dafs dies völlige Schweigen kaum begreiflich scheint. Bereits im ersten Jahrgange des Naumann'schen Archivs, der von 1855 datirt, ist von Harzen nämlich darauf hingewiesen worden, dafs der in Dürer's Briefe erwähnte Meister Jacob, auf welchen Anton Kolb, ein reicher in Venedig etablirter Nürnberger Kaufmann so grofse Stücke hielt, ein und derselbe Künstler sei mit Jacob Walch aus Nürnberg (Walch genannt weil er gleichsam zum Italiener geworden), sodann mit Jacopo da Barbari und endlich mit dem als Meister des Caduceus bekannten anonymen Kupferstecher, als welcher er für Kolb die, 1500 erscheinende, Pianta di Venezia anfertigte, einen in Vogelperspective aufgenommener Plan Venedigs der in Italien bekanntlich eine Zeitlang als Arbeit Dürer's angesehen ward. Um 1505 oder 6 soll, Harzen zufolge, Graf Philipp, ein natürlicher Sohn Philipps von Burgund, auf diplomatischer Mission im Dienste des Kaiser Max Venedig berührend diesen Jacob Walch oder Giacopo Barbari für sich nach den Niederlanden engagirt haben. Harzen stellt ferner auf, dies Engagement könne zu Anfang 1506 stattgefunden haben und Dürer Barbari's Mitbewerber für die Stellung gewesen sein. Aus diesem Grunde dann habe Dürer, als Meister Jacob den Sieg davon getragen, sich so spöttisch über ihn geäufsert.

Passavant nimmt dies im Peintre graveur auf und geht weiter. Wahrscheinlich, lesen wir bei ihm, habe Pirkheimer angefragt ob es denn wahr sei dafs Jacob die Stelle beim Grafen Philipp erhalten, und ob sich denn, mit Anspielung auf Dürer, nicht bessere Meister gefunden hätten. Es ist zu bedauern, dafs alles was Passavant geschrieben hat, sich sobald er auf die persönlichen Verhältnisse zu sprechen kommt durch kritiklose Annahme fremder Conjecturen als feststehender Thatsachen auszeichnet und dadurch von vorn herein unzuverlässig erscheinen mufs. Der vorliegende Fall ist ein neuer Beweis dafür. Harzen nämlich irrt wenn er die Reise des Grafen in die Jahre 1505 oder 6 verlegt. Noviomagus in seiner durchaus im Tone der Lobrede gehaltenen Lebensbeschreibung des Grafen ist meiner Kenntnifs nach der einzige Autor der von dieser Gesandtschaft redet. Nach dem Tode König Philipps von Spanien erst und nach den Belagerungen von Waveningen und Venloo, als der Graf sich aus dem Kriegsdienste ganz zurückziehen gewollt, sei er vom Kaiser aus seiner Ruhe wieder herausgerissen und zum Pabste Ju-

lius II. nach Rom gesandt worden. Nun starb König Philipp aber im September 1506 erst, und der Pabst war vom Herbste 1506 an bis März 1507 fern von Rom. Vom Grafen aber wird ausdrücklich gesagt, er sei nach Rom gegangen und auf dem Wege dahin in Florenz mit aufserordentlichen Ehren aufgenommen worden. Vorher sei ihm in Mirandula derselbe grofsartige Empfang bereitet worden. Der Graf mufste auf seinem Wege mithin Bologna berühren und hätte sich, gleich den Gesandten der übrigen Mächte, ohne Zweifel am päbstlichen Hofe dort fixirt haben müssen. Allein selbst dann wenn er dies that und im Gefolge des Pabstes nach Rom ging, gelangte er auf diese Weise nicht nach Florenz, das Julius II. auf seiner Rückreise unberührt liefs. Er kann also nicht vor Mitte 1507 nach Rom gegangen sein.

Ueberhaupt aber ist diese Gesandtschaftsreise, die von Noviomagus als eine Art Triumphzug geschildert wird, problematischer Natur. Weder Raynaldo noch Paris del Grassi wissen von der Anwesenheit des Grafen in Rom, auch sonst habe ich nichts darüber finden können. Erst Mitte 1508 kam Kaiser Max in die Niederlande. Vielleicht dafs er damals erst den Grafen in unbedeutenderer Sendung nach Rom schickte und dafs der ihm zu Theil gewordene pompöse Empfang, der sich dort leicht und bei jeder Gelegenheit veranstalten liefs und läfst, als ausnahmsweise grofsartig angesehen und demgemäfs von Noviomagus beschrieben ward. Wie dem nun sei, zur Zeit Dürer's konnte Graf Philipp nicht in Venedig erschienen sein um Barbari persönlich mitzunehmen, wovon überdies Noviomagus nichts sagt, wohl aber konnte Philipp Barbari bereits früher durch Unterhändler gewonnen haben. Denn Noviomagus erzählt nur, er habe ihn mit grofsen Kosten kemmen lassen und giebt keinen Zeitpunkt dafür an. Ja, die Berufung konnte bereits vor 1506 erfolgt sein, denn Dürer erwähnt Barbari's wie es scheint als eines bereits abgegangenen und das 'blieb er hy' ist wohl mit 'wäre er hier geblieben' zu erklären.

Ich nehme dies um so sicherer an als Dürer sagt 'Awch las Ich ewch wissen daz vill pesser Moler hy sind wi der dawssen Meister Jacob'. Dies 'der dawssen' hat mancherlei Erklärung erfahren. Campe denkt an 'Tausendkünstler' und hat, wie in den Reliquien zu lesen steht, eine bestimmte Person damit im Sinne. Man könnte an 'Daus' denken, was wie das Wörterbuch ausweist nach guter wie

böser Seite einen aufserordentlichen Kerl bezeichnete. 'Der Daus!' kommt als Interjection vor und liefse sich allenfalls auch in diesem Sinne hier verstehen. Ich glaube jedoch 'dawssen' mufs hier in derselben Bedeutung genommen werden wie es Dürer noch sonst gebraucht, von 'draussen', 'der' aber ist nichts anderes als 'dar', und das ganze bedeutet 'da draussen'. 'Draussen' aber, italienisch 'fuori' hat in Italien den besondern Sinn die Abwesenheit speciell aus Italien zu bezeichnen. Italien ist heute noch die Mitte der Welt, alles andere ist 'fuori', wie dem Engländer jeder Nichtengländer ein foreigner ist. Dürer redet hier im Sinne der Venetianer und setzt den 'Malern hie' den Meister Jacob 'da draussen' entgegen, ganz wie er im 6ten Briefe statt 'heimkehren' 'hinauskommen' setzt. 'Aber in 2 Monaten kan ich nit hinawskumen wan ich hab noch nit daz ich mich kun hinaws schicken'. Und so ist wohl der Schlufs gestattet: Jacob Walch, in Venedig genannt Jacopo da Barbari, habe vor 1506 Venedig verlassen und sich nach den Niederlanden begeben, und Dürer, meinetwegen auf Pirkheimer's Anfrage, dies Ereignifs nach Hause gemeldet.

Für Dürer's und Barbari's Zusammenhang wäre damit noch nichts gewonnen. Nun aber behauptet Harzen, Doppelmayr erzähle, Barbari (-Walch) sei Dürer's Lehrmeister gewesen, während Passavant (P. G. III, 134) die Stelle 'das Ding daz mir vor 11 Jaren gefallen etc.' gleich mit solcher Sicherheit auf ein Werk Barbari's bezieht, dafs er für sein Theil daraus allein schon Dürer's Aufenthalt in Venedig 1495 (müfste doch wenigstens 94 heifsen) herleitet. Ich habe in Doppelmayr nichts dergleichen finden können. Hans von Kulmbach wird von ihm als Walch's Schüler genannt, Dürer nicht. Doch mag es an einer Stelle stehen die mir entgangen ist; der Index zu dem Buche taugt wenig. Allein lassen wir die litterarischen Zeugnisse für Dürer's Verhältnifs zu Barbari und gehen zu den viel bedeutenderen der Werke selbst über. Betrachten wir die Stiche Barbari's, d. h. des Meisters mit dem Caduceus, und seine Gemälde. In den Stichen die deutlichste Nachahmung der von Mantegna aufgebrachten 'antikischen' Richtung: Satyrnkämpfe, Tritonenentführungen, ganz das phantastische Element Dürer's zwischen 1494 und 1506. Aber mehr! Die auf Trophäen ruhende weibliche Gestalt (Bartsch, 23) erscheint in den Umrissen als der geraubten Amymone Dürer's entsprechend. Die an die Säule gefesselte Frau (mir nur aus J. Hopfer's

Nachstiche bekannt), ist in der Stellung höchst ähnlich der Venus der Dürer'schen 'Gelosia'; der violinspielende Satyr nichts anderes als ein Pendant zu dem Dürer'schen welcher die Clarinette bläst; der zielende Apoll mit dem Bogen (mir ebenfalls nur durch Hopfer bekannt) durchaus der Dürer'sche, nur in geringer Qualität. Eine Vergleichung der ganzen Serie ächter Barbari'scher Stiche (und ich vermuthe, selbst die auf dem Berliner Museum für ächt gegebenen sind zum Theil nur Nachstiche) würde ganz andere Anhaltpunkte ergeben. Dafs hier Einflufs gewaltet von der einen oder andern Seite ist unzweifelhaft. Passavant gesteht ihn zu und will Barbari als ganz unabhängig von Dürer behandelt wissen, auch erscheint die Lage der Dinge so*). Zudem war Barbari der bei weitem ältere von beiden Künstlern. In den 90er Jahren arbeitete er in Venedig. Die Vermuthung drängt sich auf beinahe, Dürer sei durch Barbari's Einflufs damals in seinen Neigungen bestimmt worden, und ihm deshalb als er 1506 an Pirkheimer über den Umschwung seiner Ansichten berichtete, Barbari's Name unwillkührlich gleich in die Feder gekommen**). In viel späteren Jahren dann, als ihm auf seiner Niederländischen Reise die Regentin Margaretha ihre Sammlung zeigt und er Werke Barbari's da sieht, nennt er ihn mit Hochachtung. Und wirklich, wenn ein Künstler jener Zeit nicht blos als Stecher, sondern als Maler nach Dürer's Sinne arbeiten mufste, so war es Barbari.

Ich kenne nur zwei Gemälde seiner Hand. Das Augsburger, das als Deckel des wunderbaren Kopfes von Lionardo da Vinci

*) Ich habe, da die Originale nicht vorlagen, das Papier der Blätter natürlich nicht untersuchen können. Aus niederländischem Papier aber schlechtweg, wie versucht worden ist, auf die Niederlande als Entstehungsorte der Platten zu schliefsen, ist falsch. Barbari nahm seine Platten jedenfalls mit und druckte nach Bedürfnifs weiter. Es kommt darauf an, das Papier der ersten Abdrücke zu untersuchen. Weder Passavant aber noch Harzen sagen, weder wieviel Abdrücke sie untersucht haben, noch ob es gute Abdrücke waren.

**) Nagler bespricht (Monogr. III, 769) Harzens Aufsatz und Passavants Benutzung desselben sehr weitläuftig und erklärt sich einverstanden, nur soll Dürer's 'Meister Jacob' nicht Barbari sondern Jacob von Strafsburg sein, weil Dürer ihn hier spöttisch behandele und später in der Niederländischen Reise mit solcher Hochachtung von ihm rede. Dürer spottet aber nicht, er berichtet nur was die andern sagten. Dürer verhielt sich damals indifferent, was sich sehr wohl damit verträgt dafs er Barbari's spätere Werke in den Niederlanden hoch stellte. Für Jacob von Strafsburg spricht nicht das mindeste.

dient, Brulliot und Passavant zufolge mit 1504 bezeichnet, eine Zahl die Nagler (Monogr.) jedoch vergeblich aufgesucht zu haben versichert. Passavant sagt es sei auf Lindenholz gemalt, müsse folglich in den Niederlanden entstanden sein, und beweise, Barbari sei 1504 bereits dort gewesen. Diesen Folgerungen wird nun zwar Niemand beistimmen, denn Vasari versichert ausdrücklich die Venetianer hätten, im Gegensatz zu dem übrigen Italien, ihr Holz aus Deutschland bezogen und man finde, obgleich sie meistens auf Leinwand malten, eher Tannenholz für Gemäldetafeln bei ihnen angewandt, während man in Toskana etc. Pappeln vorziehe. Kam aber Tannenholz aus Deutschland nach Venedig, so konnte auch Lindenholz dahin gelangen. Zudem ist die Jahreszahl bedenklich. Allein der Wahl des Stoffes nach: ein paar Rüstungstücke mit Wild an einem Nagel aufgehangen, ist die Arbeit, scheint mir, in den Niederlanden entstanden. Die Malerei ist frisch und lebendig, die Nachahmung der todten Natur vollendet und das Ganze höchst elegant und meisterhaft ausgeführt.

Bei weitem bedeutender aber ist der Christuskopf der Gallerie von Weimar, halbe Lebensgröfse, en face gesehen, mit ein wenig Gewand um die Schultern, von vortrefflicher Erhaltung, ohne Zweifel dasselbe Stück das Brulliot (I, 429) als aus dem Cabinet Praun in die Frauenholzische Sammlung zu Nürnberg übergegangen beschreibt. Auch in diesem Werke wenig Venetianisches, an Italien könnte allein die ruhige Auffassung erinnern, obgleich die grofsartige Darstellung solcher Köpfe nicht in Italien allein gefunden wird; die Farbe ist blühend als hätte der gesundeste niederländische Einfluſs gewaltet. Dabei jeder Pinselstrich eine Erinnerung an Dürer's Art. Wie er zu malen pflegt: die schlanke Führung des Pinsels sichtbar. Nur feiner, lichter, zarter als ich von Dürer selbst irgend etwas kenne. Das Haar auf das feinste in geringelter, goldschimmernder Lockenlage durchgeführt. Der Mund halb geöffnet, der Blick voll Reinheit und Tiefe. Nur ein Künstler ersten Ranges konnte so malen. Zugleich aber: wenn Dürer irgend Jemandem nicht nur seine Art den Grabstichel zu gebrauchen sondern auch die der Pinselführung verdankte, kann nur Barbari genannt werden, und der Weimaraner Christuskopf genügt um auszusprechen, daſs der Meister seines Schülers nicht unwürdig gewesen sei. —

V.

Diese Bemerkungen sind nun allerdings nichts als ein Gewebe von Vermuthungen, aber die Richtung wenigstens scheint gewonnen, nach der hin zu forschen bliebe um Dürer's Anfänge nicht ganz aus sich selber erklären zu müssen, woran ich, wie bei keinem anderen Künstler, auch nicht bei ihm glaube. Eine Art von Boden dürfte nun doch vorhanden sein für seine Thätigkeit vor 1506, und dessen bedarf es um zu verstehen welcher Umschwung in diesem Jahre mit ihm vorging. Für diesen selbst aber sind wir auf lebendigere Beweise gestellt. Denn soviel verloren worden ist für Erkenntnifs der früheren Zeiten, soviel blieb erhalten für den Beginn der neuen Epoche durch das Vorhandensein des Hauptgemäldes das 1506 in Venedig entstand: das Rosenkranzfest im Kloster Strahow zu Prag. Verdorben, unglücklich restaurirt und übermalt, dennoch immer noch geeignet erkennen zu lassen was er selbst und was der gewesen der es gemalt hat. Und damit das Gemälde nicht blofs als ein Werk dastehe das fertig und in sich abgeschlossen nur den Punkt zeigt zu dem Dürer sich erhob und weiter nichts, sondern damit wir gleichsam Dürer's letzte Schritte zu ihm hinan zu beobachten im Stande seien, ward uns neben der Tafel im Kloster Strahow eine zweite erhalten, heute im Besitz des städtischen Museums zu Lyon, welche, dieselbe Composition tragend, Anlafs giebt zu äufserst inhaltreicher Vergleichung.

Doch es liegen auch hier wieder die Dinge nicht so einfach. Ein wahrer Schutt von Ungewifsheit hat sich mit den Jahren über die beiden Gemälde angehäuft, der beseitigt werden mufs.

Aus Dürer's Briefen an Pirkheimer ergiebt sich dafs ihm die Nürnbergische Gemeinde zu Venedig ein Gemälde in Auftrag gab. Auf Van Manders Autorität hin hatte man bisher die Meinung gehegt es sei darauf die Marter des heiligen Bartholomäus dargestellt gewesen, und dem entsprach ein Bild dieses Inhalts zu Prag sowie der Umstand dafs die Nationalkirche der Deutschen in Venedig, deren Altar es schmücken sollte, dem heiligen Bartholomäus geweiht war. Nun aber berichtet Chr. Scheurl (v. Eye p. 503 druckt die Stelle am bequemsten ab) es habe sich ein äufserst ähnliches Portrait des Kaisers auf dem Gemälde befunden, das er als Hauptzeichen gleichsam hervorhebt, während Dürer selbst, in dem auf dem Britischen Museum befindlichen Briefe an Pirkheimer, es ein Marienbild

nennt.*) Beide Umstände aber deuten auf das zu Strahow befindliche Rosenkranzfest mit der Inschrift: Exegit quinquemestri spatio Albertus Durerus Germanus MDVI, nebst Monogramm. Dazu kommt dafs sich eine Copie dieses Bildes im Palaste Grimani zu Venedig befand**).

Die Tafel im Kloster Strahow aber steht dort seit 1782. (v. Eye p. 224.) Da in diesem Jahre der in Prag zurückgebliebene Rest der ehemaligen Sammlung Kaiser Rudolf II, deren Hauptbestandtheile 1612 nach Wien abgeführt wurden (Heller, 240) zur Versteigerung kam, so kann angenommen werden, dürfte auch wohl übrigens zu belegen sein, dafs das Gemälde 1782 auf dieser Auktion für das Kloster gekauft ward. (Auch steht wenig der Annahme entgegen es sei identisch mit dem Gemälde welches Van Mander im Palais zu Prag sah und (fol. 131b) beschreibt: Noch heeft hy gemaeckt Anno 1506 een Mary-beeldt, boven welcx hooft comen twee Engelen, houdende eenen Rosencrans, als om her te becroonen***). Obwohl diese Beschreibung nicht ganz zutrifft nämlich, scheint die Verwechslung doch nur in einem Erinnerungsfehler zu liegen, da kein anderes mit 1506 bezeichnetes, derartiges Gemälde mit einer Krönung Maria's vorhanden ist oder sich Nachricht darüber fände.)

Dies wäre mithin im Klaren. Dürer malt das Bild 1506 in Venedig; es bleibt daselbst, wo seine Anwesenheit eine Reihe von Jahren verbürgt ist, (siehe Waagen im Kunstbl. a. a. o.) und wo es copirt wird, welche Copie in Venedig zu sehen war, kommt darauf nach Prag in die kaiserliche Sammlung, und 1782 in's Kloster Strahow, wo es sich heute befindet.

Nun aber tauchen 1780 in Wien zwei Copien des Gemäldes auf, mit gleicher Inschrift, erheblich abweichend jedoch in der Composition. Zwei zu Ende des vorigen Jahrhunderts erscheinende Kunstjournale, das eine von Meusel, das andere von Murr redigirt, bringen unabhängig von einander verfafste, d. h. die eine nicht von der anderen abgedruckte, dennoch aber von derselben Hand geschriebene Anfragen von Wien aus, welche Auskunft über das etwaige

*) Siehe den Brief hinten, p. 166.

**) Waagen sagt freilich 'befindet' (Kunstblatt 1854, p. 200) und will sie selbst gesehen haben. Murray's Handbook und Andere wissen nichts davon.

***) Waagen druckt im Kunstblatt a. a. o. diese Worte allein in durch Druckfehler verständlicher Weise.

Original verlangen. Während in der einen Zeitschrift jedoch nur von 'einer' Copie gesprochen wird, ist in der andern von 'zweierley Copie' die Rede, beidemale aber dieselbe gleichlautende genaue Beschreibung beigefügt. Das weitere Schicksal dieser beiden Copien ergiebt sich in der Folge daraus, dafs Primisser, in seinem 1819 erschienenen Cataloge der Ambraser Sammlung, eine auf Leinwand gemalte Copie 'des Bildes von Albrecht Dürer' anführt und dazu eine Beschreibung giebt die mit der von Meusel und Murr gebrachten übereinstimmt*). Das Original dieses Bildes dagegen, das Primisser, der ganzen Fassung seiner Notiz nach mithin, wirklich für ein Original hält und zweitens als bekannt voraussetzt, mufs dasjenige sein welches sich Heller zufolge 1821 im Belvedere zu Wien befand. Dieses sah Hirt in Wien, und sagt darüber in seiner 1820 publicirten Recension des Heller'schen Buches, (Jahrbücher, nicht 'Blätter' wie Waagen schreibt, für wissenschaftliche Kritik, 1829, I, 576.) dafs er es sehr wohl kenne und dafs er es, aus bestimmten Gründen die angegeben werden, für ein Original halte.

Heute nun ist das Wiener Bild aus dem Belvedere sicher verschwunden; ob die Ambraser Copie auch, weifs ich nicht. Waagen, der überhaupt nur von einem einzigen weifs, bespricht dasselbe (im öfter angeführten Aufsatz Kunstbl. 1854, p. 200) mit Sicherheit, läfst aber, (obgleich er sich über diesen Punkt nicht ausspricht) deutlich genug durchblicken dafs er es nicht selbst gesehn, noch dafs er wisse was aus ihm geworden. Dagegen lesen wir in seinem neuesten Werke über die Deutschen Malerschulen die Angabe, es finde sich in Lyon eine früher in Wien gewesene 'freie Copie' des im Kloster Strahow vorhandenen Dürerschen Gemäldes, welche in's Jahr 1600 zu setzen sei. Wie das Gemälde nach Lyon gekommen sei, theilt er nicht mit, noch aus welchen Gründen er es mit dem Wiener als identisch ansehe, noch warum es als eine Copie zu betrachten sei, noch warum diese in's Jahr 1600 gehöre, noch ob er das Werk selbst gesehn, oder endlich von wem er alle diese Angaben darüber empfangen habe.

Die Lage der Dinge ist also ziemlich unklar. In Strahow ein Original; in Wien ein Original; in Venedig, Ambras und Lyon Copien; das Wiener Original, die Venetianische und Ambraser Copie nicht mehr vorhanden. Was es bisher unmöglich machte, der Sache

*) von Machat ist der Verfasser der Murr'schen und Meusel'schen Anfrage.

auf den Grund zu kommen, war der Mangel an Abbildungen. Vom Prager Gemälde werden zwar Stiche und Lithographien angeführt, allein weder die Berliner Kupferstichsammlung besitzt dergleichen, noch waren Berliner Kunsthändler im Stande sie aufzutreiben. Vom Lyoner Stücke existirten überhaupt keine Nachbildungen, nicht einmal eine Beschreibung.

Ich bin im Stande diesem Aufsatze zwei Photographien beigeben zu können welche diesem Mangel abhelfen. Durch die persönlichen Bemühungen des Herrn Verlegers dieser Blätter wurde ein Stich des Strahower Gemäldes endlich doch herbeigeschafft; von der Lyoner Tafel erhielt ich eine Abbildung, die nicht im Handel ist, durch die Güte des Herrn Beulé in Paris. Ich theile ferner eine Angesichts des Lyoner Originals von mir selbst vor zwei Jahren aufgezeichnete Beschreibung mit.

VI.

Lyon, d. 7. Mai 1863. Gemälde Albrecht Dürers auf der städtischen Gallerie.

'Die Jungfrau sitzt in der Mitte des Bildes vor einem sehr dicken, dunkeln Baumstamme, der, bis zum obern Rande reichend und das Gemälde durchschneidend, gleichsam die Rücklehne ihres Sitzes bildet. Ihr röthlich blondes Haar mit halbgoldlichen Lichtern fällt aufgelöst an der rechten Seite über Hals und Schulter bis auf die Brust und weiter tief zum Gürtel herunter. Sie ist ganz schwarz gekleidet, ein sammtnes Schwarz ohne Lichter auf den Falten: um das Kleid, wo es auf der Brust zusammengeht, läuft eine breite grünliche Borte, mitten darauf, unter dem Halse, eine grofse, aus bunten Steinen gebildete Brosche. Das Kind liegt nackt auf einem scharf abstechend weifsen Tuche über ihren Schoofs, von links nach rechts gestreckt mit beiden Händchen einen Kranz von rothen Rosen emporhaltend, gerade über dem Haupte der links neben der Jungfrau, scharf im Profil ihr zugewandt knienden heiligen Katharina.

Diese hat eine einfache, niedrige Krone auf dem Haar, hält mit der Linken, die vor ihrem Gürtel sichtbar wird, den Griff eines aufrecht vor ihr stehenden Schwertes, während die Rechte auf dem mit Stacheln umringten in der Verkürzung vor ihr stehenden Rade ruht. Hinter ihr, nach dem Rande des Gemäldes weiter links hin, eine zweite kniende weibliche Gestalt, jünger als sie, die Hände

betend vor der Brust zusammengelegt, und mit einer hohen Kaiserkrone auf dem Haupte. Zwischen ihrem Kopfe und dem der Heiligen ein mit Rosen bekränzter Mönchskopf, sich vordrängend und nach Maria schauend. Sein Teint ist dunkel, das Gesicht vortrefflich gezeichnet und gefärbt. Dicht am Rahmen endlich, noch weiter zurück aber und gleichfalls wundervoll gemalt, ein anderer männlicher Kopf mit schwarzem Barett, und hinter diesen Köpfen viele andere im Vordergrunde, mehr und mehr zurücktretend, so dafs das Ganze eine Art Gedränge bildet.

Hoch herausragend darüber dann, auf gleicher Höhe mit Maria, ein geflügelter Engel in dunkelrothem Gewande, die Rechte mit gehobenem Zeigefinger zum Himmel erhebend, in der Linken einen Lilienstengel; und über ihm wieder, ein wenig mehr der Mitte des Gemäldes und dem sie durchschneidenden Baumstamm zu, mitten aus dem blauen Himmel herausguckend ein kleiner nackter Kinderengel, mit dem allein sichtbaren Oberkörper über ein federweifses Wölkchen sich vorstreckend, das wie ein Kissen unter seinen Aermchen liegt. Er streut mit beiden Händen Linien und rothe Blumen herab. Links nach dem Rande zu schliefsen junge Baumstämme die auch bis nach oben hin in den Rand gehen, auf dieser Seite die Composition ab.

Dies der linke Theil des Gemäldes, dessen Mitte, nach dem untern Rande hin, ein tief zu Füfsen der Jungfrau sitzender Engel bildet, im Alter eines zwölfjährigen Mädchens etwa und ganz en face, in die Saiten einer Laute greifend und mit halb geöffneten Lippen vor sich hin singend. Sein Gewand ist weit und umgiebt ihn in tiefgeschnittenen reichen Falten, die Lichter goldlich, mit leiser Neigung ins Schwefelgelbe, die dunkleren Stellen röthlich gelb, die ganze Färbung schimmernd und durchsichtig: man sieht, es ist kalt untermalt worden und eine warme leuchtende Lasur darübergebracht. Rechts neben diesem Engel, als Gegenstück zur heiligen Katharina drüben und ebenso scharf im Profil der Jungfrau zugewandt, Kaiser Max, kniend, das Haupt ein wenig vorgeneigt auf das die Jungfrau mit ausgestreckter Hand einen Rosenkranz eben niederlegen will. Die Kaiserkrone steht vor seinen Knien, zwischen ihm und dem die Laute spielenden Engel, seine Hände will er eben wie zum Gebete zusammenlegen, noch aber sind sie mit halbgespreizten Fingern geöffnet und von einander entfernt, so dafs die Be-

wegung zugleich entzücktes Erstaunen ausdrückt. Ein steiffaltiger, weitausgebreiteter Mantel umgiebt ihn, der, bis in den Rand rechts hineinreichend und von ihm abgeschnitten, die ganze rechte Seite des Gemäldes unten mit seinen sich hoch stauenden Falten ausfüllt. Seine Farbe ist ein leuchtendes tiefes Roth, während das Gewand der heiligen Katharina, das in derselben Weise, aber weniger prachtvoll und weder so breit, noch so schön gelegt in den linken Rand des Gemäldes hineinreicht, blau ist. Vor der Brust hat der Mantel des Kaisers eine breite hellbraune Pelzverbrämung, um die Schultern liegt eine aus flachen, durchbrochenen Gliedern aneinander sich schliefsende silberne Kette, vorn daran ein mit dicken hängenden Perlen besetztes Kleinod das in den Pelzbesatz auf seine Brust fällt.

Hinter ihm nach rechts hin und etwas im Hintergrunde ein Ritter in voller, sorgfältig ausgeführter Rüstung, doch ohne Helm. Dem Kaiser hängt das Haar vorn tief auf die Stirn, hinten bis über den Nacken auf den Mantel herab, eher gelockt als schlicht. Maria hält den Kranz noch fest gefafst den sie ihm eben darauf setzen will, während kleine amorinenartige Kinderengel von beiden Seiten sie umflatternd frische Rosenkränze zutragen; einer hat ihrer eine Anzahl wie Reifen über dem Aermchen hängen. Ueberall begegnen dem Auge Rosen auf dem Gemälde. Ganz zur Rechten, zwischen dem Ritter und dem Rande, eine junge Frau in Schwarz, bereits mit Rosen gekränzt und in den Händen obendrein einen Rosenkranz von Perlen tragend. Hinten wieder andere Gestalten in grofser Anzahl, eine sich verlierende Menge wie auf der linken Seite.

Ueber diesem Gedränge aber, der Masse nach als Pendant etwa des Engels mit dem Lilienstengel drüben, aber weiter entfernt und absichtlich nicht zum Ganzen gehörig, Dürer selbst und, halb verdeckt von ihm, eine zweite männliche Gestalt, beide eine Gruppe für sich bildend. Zwischen ihnen und der Jungfrau eine Landschaft mit Häusern, Wasser, Gebirge und Buschwerk, kleinlich, aber in bläulich grünem, blassem Tone mehr gezeichnet als gemalt und deshalb von fern betrachtet ineinander fliefsend und zum Ganzen wohl passend. Es ist als gehörte dies Stück mehr zu Dürer apart als zum Uebrigen. Er trägt gelocktes, röthlich goldiges Haar, das Gesicht halb nach links, die schwarzen Augen dagegen

uns zugewandt: man gewahrt recht wie er sich im Spiegel malte. Er trägt ein rothes schwerfaltiges Gewand (vielleicht der französische Mantel von dem er Pirkheimer schreibt 'daſs er ihn habe grüſsen lassen), die dicken, voll ausgestopften Aermel roth und schwarz in breiten Streifen wechselnd; um Hals und Schultern ein braun ins Rothe spielender, breit überfallender Pelzkragen. Auf einem in seiner Hand sich entrollenden Pergament lesen wir: Exegit quinquemestri spatio Albertus Durerus Germanus MDVI, und sein Monogramm darunter. Der neben ihm, mit einem schwarzen Barett bedeckt, könnte Pirkheimer sein; Dürer ist baarhäuptig. Ueber ihnen, aber zum Vordergrund gehörig, ein aus dem Himmel heraussehender Engel der Blumen streut, wie drüben. Hinter ihnen ein paar schlanke Baumstämme.'

Dürer und sein Freund sind was die Malerei anlangt die beste Partie des Gemäldes. Dann der Kaiser: genau im Profil, schwere, matte Augendeckel, melancholischer Mund, alt, aber die Farbe frisch und durchsichtig. Eben so portraithaft lebendig und realistisch keck gemalt alle übrigen Männerköpfe auf dem Gemälde. Ganz anders behandelt dagegen der Engel zu Füſsen Maria's. Sein Anblick geistig, der Blick schwärmerisch, der singende Mund als sähe man ihn sich erschlieſsen: alles aber mehr idealer Anschauung gemäſs und keineswegs naturalistisch treu einem bestimmten Modelle nachgebildet. Der Gegensatz ist seltsam. In noch höherem Maafse der Anblick der Jungfrau, die stark, fast dick, gutmüthig lächelnd, ja ausdruckslos, ungeschickte, unschöne Hände zeigt, während die des Kaisers dicht daneben so voller Ausdruck sind. Und endlich die heilige Katharina sammt der bekrönten Frau hinter ihr und dem lilientragenden Engel darüber: alle drei so auffallend kalt gemalt, so hölzern in jeder Beziehung daſs man kaum an dieselbe Künstlerhand glaubt. Die Carnation undurchsichtig, die Gesichter ohne jeden Ausdruck, die Schatten tintenartig schwarz. Dieser Abstich um so wunderlicher, als die Männerköpfe dazwischen so leicht hingesetzt sind. Derselbe Unterschied bei den die Luft bevölkernden Kinderengeln. Zwei besonders, die flatternd zu beiden Seiten eine aus feinem Goldgespinnst und Edelsteinen aufgethürmtes hohes Diadem über dem Haupte der Jungfrau schwebend halten, sind reizend in jeder Bewegung und licht in der Farbe, während dicht daneben ein anderer ganz mit handwerksmäſsigem Ungeschick gemacht ist.

Auch das Gewand der Heiligen ist steif und ärmlich in den Falten, ebenso ihre Hände leblos, die Augen der Gekrönten hinter ihr sogar verzeichnet; dazu kommt dafs während die rechte Seite des Gemäldes in Bezug auf die Farbe die beste brillanteste Gesammtwirkung zeigt, auf der andern Seite diese Harmonie mangelt. Wie erklärt sich dies?'

'Ich bin zu dem Bilde immer wieder zurückgekehrt. Die guten Köpfe darauf erschienen stets neu, immer frischer, lebendiger; der Albrecht Dürer's versetzt uns wie unmittelbar in seine Gegenwart. Man meint er müfste eben erst den Pinsel fortgelegt haben. Das Antlitz des Kaisers hat ein wenig gelitten, die Tafel im ganzen aber ist wohlerhalten, einen einzigen Rifs abgerechnet. Der Angabe des Directors der Gallerie zufolge wurde das Gemälde in den Napoleonischen Kriegen aus München nach Paris gebracht und von da nach Lyon geschenkt, weshalb es dann im Jahre 15 übersehen und Frankreich erhalten blieb. Soweit meine Aufzeichnungen.'

Diese letztere Angabe ist nun ohne Zweifel falsch. In München war das Bild niemals. Viel einfacher in der That, anzunehmen dafs es die in den zwanziger Jahren aus Wien verschwundene Tafel sei. Hierauf pafste auch was Hirt in Betreff der Originalitätsfrage in der oben genannten Recension aus seinem eigenen Notizbuche mittheilt: 'dafs die freie Behandlung des Gemäldes leicht den Verdacht 'erwecken könne, es sei nicht Original; bedenkt man indessen die 'Gewandtheit des deutschen Malers, warum sollte er sich nicht be-'wogen gefunden haben, sich in diesem Gemälde mehr nach dem 'Geschmack und der Art der Venetianischen Künstler zu richten?' Was Hirt zu den letzten Worten brachte mufs der Engel mit der Laute, auch wohl die Madonna gewesen sein, die fast für die Malerei eines Venetianers gelten könnten, eine Eigenschaft die der Engel auf dem Strahower Gemälde übrigens auch besitzen soll. Aber im ganzen: Hirt konnte sich nicht entschliefsen das Werk für nichtoriginal zu halten, und er hatte Recht. Niemand wird davorstehend zu einer andern Meinung gelangen können. Primisser hatte, wie gesagt, nur die Ambraser Copie auf Leinwand vor sich, während Waagen, der 1854 von der Existenz der Lyoner Tafel überhaupt noch nichts wufste, in der That wohl nur allgemeine Nachrichten von ihr empfing, auf die hin er sie für eine Copie erklärte und, um überhaupt eine Epoche anzugeben, sie in das Jahr 1600 setzte.

Niemand aber zweifelt daran dafs das Gemälde im Kloster Strahow gleichfalls ein Original sei. Leider kenne ich es aus persönlicher Ansicht nicht. Da dasselbe seit seiner Restauration im Jahre 1839 (bei Kugler, ed. Burckhardt das Nähere) als verdorben und übermalt angesehen wird, in dem Maafse dafs, wie mich ein kürzlich aus Prag kommender Kunstfreund versichert, wenig Aechtes mehr darauf zu erkennen bleibt, so wird der in der beigefügten Photographie mitgetheilte, im Jahre 1835, vor der Restauration also, sorgfältig gezeichnete Stich heute vielleicht mehr gewähren als das Original im jetzigen Zustande selber. Jedenfalls aber genügt er um eine Vergleichung der Strahower Composition mit der des Lyoner Gemäldes möglich zu machen, und auf diese kommt es mir jetzt zumeist an. Denn durch sie wird es gelingen, das Verhältnifs der beiden Werke zueinander erkennen zu lassen und uns in Stand zu setzen jedes von beiden für original halten zu dürfen.

VII.

Wir vermögen bei einigen Werken Raphaels das Heranwachsen zu höherer Vortrefflichkeit während der Arbeit zu beobachten. Mehrere von seinen Gemälden für die Stanzen, am besten aber sein erhabenstes Stück darunter, die Disputa, läfst uns im Anblick der erhalten gebliebenen Studienblätter stufenweise verfolgen wie die Composition endlich zu dem ward als was sie sich in der letzten Ausführung zeigt. Von dem ersten Gedanken beginnend sehen wir das Werk sich zu endlicher voller Blüthe entwickeln. Man lege die Blätter nebeneinander welche die linke Seite der Composition darbieten. Das Frankfurter mit den nackten Figuren, das Wiener mit dem ersten Versuch der Gewandung, endlich einen Stich des Gemäldes selbst. Welche immer gröfsere Harmonie der Linien! Immer einfacher gliedern sich die Gruppen, immer leichter und lebendiger wird der Faltenwurf! Immer feiner findet sich abgewogen, welche Theile der Körper nackt oder bekleidet zu erscheinen haben, und von den Gewändern, was in kleinen Falten, was in starken Massen zu geben sei. Bewunderungswürdig sind diese Verbesserungen, ein Reichthum der Erfindung im scheinbar Unbedeutenden offenbart sich, der wenn auch zu Raphaels Zeit kaum beachtet, da Niemand diese Vorstudien kannte, und auch heute vielleicht nur von Wenigen untersucht, dennoch einst eingehenderer Betrachtung werth gehalten werden wird,

sowohl von Kunsthistorikern als Künstlern. Stets wählt Raphael zuletzt das was das frühere ganz und gar übertrifft, und was wir, verfolgten wir die Entstehung nicht mit eignen Augen, für fertig und unumgänglich von Anfang an gehalten hätten, als sei unmöglich dafs es dem Meister nicht im Augenblick der ersten Erfindung gleich so vor der Seele gestanden.

Einen ähnlichen Procefs lassen die beiden hier vorliegenden Werke Dürers erkennen. Freilich, seine Skizzen und Handzeichnungen besitzen wir nicht. Auch sind die Stiche nach denen wir hier urtheilen von ungleichem Werthe. Der Lyoner ist ziemlich ungeschickt in der Zeichnung; beide aber sind in gar zu kleinem Formate. Gröfsere, genauere Zeichnungen würden ganz andere Resultate ergeben.

Ich beginne mit den beiden Marien. Unschön ist auf dem Lyoner Gemälde die doppelte, allzubreit auf der Brust zusammenstofsende Borte des Kleides. Auf der Strahower Tafel sehen wir sie nur einfach und in der Linie der Form des Körpers leise angeschmiegt. Diese doppelte Borte nun, links daneben die Linie des fallenden Mantels (am Ellenbogen des Kindes entlang), sodann die das herabfallende Haar begrenzenden Linien, endlich der auf derselben Seite herabfallende Mantel bilden auf der Lyoner Composition sieben senkrecht nebeneinanderliegende, steife, unschöne Linien. Sämmtlich sehen wir sie auf dem Strahower Gemälde vermieden. Die erste, von links an genommen, wird durch den Arm des Kindes unterbrochen, die Borte ist, wie bemerkt, nur einfach und etwas geschwungen, das Haar gelöster und mehr verbreitert, der Mantel weiter auf die Schulter gezogen. Das auf dem Lyoner Gemälde allzu umfangreiche und in zuviel kleine Brüche geknitterte Tuch auf dem das Kind liegt, ist auf der Strahower Tafel kleiner und einfacher geworden und die ganze fast bis zum Gürtel der Mutter reichende obere Partie fortgelassen, während der kurze Zipfel der über den das Kind haltenden Arm fällt, länger und faltiger erscheint. Dies aber nur das Gröbere; vergleichen wir genauer: es wird sich herausstellen, dafs jeder Zug der Strahower Madonna aus einer gefühlten zum Lebendigeren, Harmonischeren strebenden Veränderung der Lyoner hervorgegangen ist. Die Annahme, es könnte in dieser vielmehr eine Copie der Strahower vorliegen, wird dann kaum möglich erscheinen. Denn das erste Kennzeichen jeder Copie, der besten wie der schlechtesten, ist in Betreff der Linien eine äufserst erkennbare

Abhängigkeit. Hätte ein Copist nach der Strahower die Lyoner Madonna schaffen wollen, so wäre, um diese mit denjenigen Veränderungen herzustellen die das Lyoner Gemälde zeigt, bei weitem gröfsere Mühe nöthig gewesen, als wenn er nichts gethan als treu zu copiren was vorlag. Denn um wie viel roher die Lyoner Jungfrau erscheint, immerhin sind Stellung und Faltenwurf bei ihr natürlich und voll Leben, ohne den Gedanken aufkommen zu lassen es sei nach einem Vorbilde gearbeitet worden. Die Strahower Madonna konnte durch einen Proceſs geistiger Erhöhung wohl aus ihr hervorgehn, nicht aber diese dagegen durch eine Erniedrigung von geringerer Hand zur Lyoner gleichsam heruntergearbeitet werden, so wenig etwa ein Copist der Disputa durch sein Unvermögen das Original zu erreichen etwas hätte zu Stande bringen können was Raphaels ersten Skizzen zu dem Werke ähnlich sah. (Dies ist, nebenbei bemerkt, auch der Grund weshalb man viele gefälschte Zeichnungen Raphaels sogleich erkennt, bei denen der Fabrikant nicht verbergen konnte daſs er das Gemälde vor Augen hatte).

Dieselbe harmonische Vereinfachung des Gewandes die wir bei der Madonna des Strahower Gemäldes bemerken, fällt bei dem ihr zu Füſsen sitzenden Engel auf. Alle auf dem Lyoner Bilde eckigen, zu scharf horizontal und dann wieder senkrecht laufenden Falten sind hier zu sanfterem Flusse gemildert, Man sehe wie das auf der Lyoner Tafel mehr vorliegende rechte Knie, auf der Strahower Composition durch eine schöne, vom Knie des linken Beines zum rechten Fuſse laufende Falte verdeckt wird; wie geschmackvoll die Zuthat des über dem rechten Schenkel liegenden Bandes wirkt. Der Aermel des rechten Armes dagegen ist einfacher geworden. Ueberall an Stelle des die Natur in alter realistischer Weise mehr abschreibenden ersten Wurfes, ein die Natur tiefer empfindendes, doch mehr beherrschendes ausgleichendes Studium.

Beim Mantel des Kaisers sei nur darauf hingedeutet, wie Dürer sich auf dem Lyoner Bilde die Darstellung der auf den Boden stoſsenden Falten zum Theil dadurch erspart hat daſs er sie mit den Steinen verdeckt die im Vordergrunde liegen. Wie glücklich aber hat er auf der Strahower Tafel die ganze Composition nach beiden Seiten hin verbreitert! Dieselben, den Rosenkranz haltenden Hände der hinter dem Kaiser knienden Frau des Lyoner Gemäldes, sind auf dem Strahower einer neu hinzukommenden Gestalt verliehen,

während die Frau mehr zurückgebracht wurde. Auf der andern Seite dagegen ist der sich vordrängende Geistliche nun zu bei weitem gröfserem Theile sichtbar. Hier wie dort hat Dürer nicht etwa dadurch Raum geschaffen, dafs er ansetzte, sondern er liefs die Composition sich ausdehnen und organisch zu gröfserer Fülle anschwellen. Wie glücklich hat er die Zahl der für die Jungfrau Rosenkränze zutragenden Engel vermehrt, mit wie geschmackvollem Takte den schweren, das Bild düster durchschneidenden Baumstamm in einen leichten, baldachinartigen Teppich verwandelt und die beiden blumenstreuenden Engel der Lyoner Tafel dazu verwandt hier die tragenden Schnüre dieses Teppichs zu halten. All das sind Züge eines das eigne Werk erhöhenden Meisters.

Der seltsamste Unterschied mufs nun aber besprochen werden: an Stelle der heiligen Katharina des Lyoner Werkes und der gekrönten Frau hinter ihr erblicken wir auf dem Strahower die Gestalt des Pabstes und eines Cardinals. Und was noch auffallender ist: gerade in diesem Punkte, wo die beiden Compositionen oberflächlich betrachtet am meisten von einander abzuweichen scheinen, thun sie es am wenigsten. Denn die äufsern Umrisse der beiden Frauen mit allem was dazu gehört decken auf das genaueste den von dem Pabste und dem Cardinal eingenommenen Raum der Tafel, die Grundfalten stimmen im Ganzen wie Einzelnen und das Vertauschen der Darstellungen erscheint etwas so leicht ausführbar gewesenes, dafs es nur geringer Aenderungen bedurfte um aus Einem das Andere zu gestalten. Bestehen bleibt noch die Frage welche Gestalten die früheren waren. Aber auch sie läfst sich lösen. Denn es kommt hinzu dafs auch an Stelle des lilientragenden Engels des Lyoner Bildes, auf dem Strahower der heilige Dominicus erscheint, der Stifter der Rosenkranzandachten. Erinnern wir uns nun, dafs gerade diese drei Figuren auf dem Lyoner Gemälde von ganz anderer Hand gemalt erscheinen, dafs die Farbe wie die Zeichnung schlecht ist und dafs sie mit den betreffenden Gestalten des Strahower Gemäldes gar keinen Vergleich aushalten, so bleibt diesen der Vorzug der Originalität, und Alles spricht dafür dafs das Lyoner Bild hier einer Umänderung unterlag die von Dürer's Hand nicht herrührt.

Die Dinge lägen dem zufolge so, dafs Dürer zuerst die Lyoner Tafel und nach ihr die Strahower gemalt hat, und diese Annahme. die als eine blofs auf theoretischem Wege gewonnene immer noch

Bedenken erregen könnte, findet sich durch einen Beweis bestätigt der auf ganz anderem Wege zubereitet wurde: durch einen Vergleich der Inschrift der Gemälde mit Dürer's während ihrer Entstehung geschriebenen Briefe.

Auf beiden Tafeln lesen wir dafs sie innerhalb eines Zeitraums von fünf Monaten entstanden seien. Zu Lichtmefs, Anfang Februar 1506, meldet er Pirkheimer, er habe seiner 'bösen Hände' wegen jetzt erst angefangen zu entwerfen. Demzufolge hätte das Gemälde Anfang Juli müssen vollendet sein. Erst im September jedoch ist es soweit, die Arbeitszeit betrüge mithin sieben statt fünf Monate. Nichts natürlicher als anzunehmen, Dürer habe die Lyoner Tafel zuerst vorgenommen, sie bis auf einen gewissen Punkt gebracht, dann liegen lassen und eine neue, gröfsere Tafel begonnen. Dafs er die Arbeit Anfangs für wenig bedeutend ansah, erhellt aus seinem ersten Briefe, worin er (im Januar 1506) schreibt, die Kosten würden keine 5 Gulden betragen und die Tafel Ostern schon auf dem Altare stehn. Nun zieht sich seines Uebels wegen der Beginn der Malerei hinaus. Einflufs der venetianischen Muster und einiger Ehrgeiz lassen ihn allmählich erkennen dafs er die Sache zu leicht genommen. Er merkt dafs von dem Erfolg des Werkes etwas abhänge, er macht die Entdeckung dafs die Composition Correcturen bedürfe, dafs das Format ungünstig sei: er beschliefst endlich ganz von vorn anzufangen. Jetzt will er, lesen wir in den Briefen, 'den venetianischen Malern zeigen dafs er nicht blofs in Kupfer zu stechen sondern auch zu malen verstehe'. Er klagt dafs 'grofse Arbeit' an der Tafel sei, die ihm wenig einbringe; er werde später fertig werden als er gedacht; er berechnet wie viel er anderweitig hätte verdienen können. Dieser Verlauf der Dinge scheint mir ein ganz natürlicher. Nur das bliebe noch festzustellen, wer in der Folge die erste Tafel vollendet, die Dürer unfertig stehn liefs, und die er (dies freilich nur eine Conjectur), nur unter der Bedingung einem geringeren Künstler zum Fertigmachen überliefs dafs die noch fehlenden Personen (Pabst, Cardinal und heil. Dominicus) durch andere ersetzt würden. Schliefslich mufste dann noch der Madonna die grofse schwarze Fliege aufs Knie gesetzt werden, die recht als Unterscheidungszeichen erscheint und vielleicht einmal auf den Namen des Malers leitet, auch, da sie sich auf dem 1780 als in Wien befindlich beschriebenen Stücke wie auf dem heutigen Lyoner befindet, eine Art von Beweis für beider

Identität liefert. Wie wenig es übrigens aufserhalb Dürer's Natur lag, sich von fremder Hand helfen zu lassen, zeigt seine Correspondenz mit Jacob Heller. Er stand ganz auf dem praktischen Standpunkte seiner Zeit, handwerksmäfsig seine Thätigkeit nach besten Kräften zu verwerthen, und es wäre ihm nicht eingefallen ein unfertiges Gemälde mit dem irgend noch etwas aufzustellen war unbenutzt in der Ecke stehn zu lassen.

VIII.

Nur die Bedeutung des Werkes bliebe noch aufzuklären. Voll von Portraits zeigt es meistens doch unbekannte Gesichter. Sicher sind der Kaiser und Dürer selbst, auch wohl Pirkheimer neben ihm. Der Pabst mufs Julius II. sein, wenn auch die an dieser Stelle ganz neue Strahower Tafel keine Aehnlichkeit mehr blicken läfst. Auffallend sind die fast abgelebten Züge Maximilian's, die Zeichnung welche Dürer 12 Jahre später vom Kaiser machte, zeigt einen jungen kräftigen Mann dagegen. Ich weifs nicht ob er 1506 dem Kaiser bereits persönlich nahe gekommen war. Dafs alle anderen Köpfe auch Portraits sind, scheint sich von selbst zu verstehen, vielleicht dafs eine Vergleichung mit andern Werken einige daraus noch bestimmen läfst. Bedenklicher ist der gesammte Vorgang. Ob es damals schon Sitte war sich im Andenken an den heiligen Dominicus so mit Rosen zu bekränzen, weifs ich nicht. Jedenfalls war die Darstellung selbst in diesem Falle aber eine nur symbolische, denn Pabst und Kaiser hielten damals keine besondere Freundschaft und ihre Vereinigung hier zu Füfsen der Jungfrau konnte höchstens das Bild eines frommen Wunsches sein.

Ich habe an etwas anderes gedacht. Venedig wurde 1506 vom Dogen Loredano regiert, dessen Wappen von sechs Rosen gebildet war. Ein zur Erhebungsfeier des Dogen 1501 vom berühmten Juristen Paolo Ramusio verfertigtes Gedicht theilt Cicogna (Iscriz. Venet. III, 315) mit, in dem sich Alles um diese Rosen dreht.

Sum Rosa, quae rigidos assueta est perdere Turchas
Egregie, ut Venetis scribitur historiis:
Candida puniceo fulget mihi forma colore,
Exhilarans animum tristitiamque fugans.
Sum Rosa, quae picea nequeo consistere dextra,
Nec macula in nobis ulla reperta fuit.

Per me discedent haec tristia tempora; per me
Foetor avaritiae, livor et injuriae.
Hinc abeat delator atrox, custosque profanus,
Janua stet foribus semper aperta suis,
Auguror eveniet, sic Dii statuistis in alto:
Nec spernas: vates dicere vera solent.
Dum Rosa florebit, viridesque sub arbore fructus
Dum dabit et pascet omnes odore suo,
Discedent fraudes et sordida munera; Turchae
Terga dabunt Venetis insidiosi piis,
Et quae vela dabat ventis, Astraea redibit
In Veneti ridens candida tecta soli.
Gaudeat ergo omnis Venetum praeclara juventus,
Gaudeat ordo equitum, gaudeat ordo patrum:
Principe sub roseo Saturnia regna redibunt,
Dona cadent, hostes turpia terga dabunt.

In freier deutscher Uebertragung:

Ich bin die Rose, gewöhnt die gewaltigen Türken zu bänd'gen,
Ich bin die Rose, an der nimmer ein Makel zu sehn.
Ich bin die Rose: ihr wisst, wie oft ich, Bürger Venedigs,
In die Annalen der Stadt glänzende Blätter gestreut!
Ich bin die Rose, es blüht wo mein lieblicher Athem die Luft füllt,
Frieden, es fallen dem Sturm machtlos die Schwingen herab.
Traurige Zeiten, ihr flieht! Und der Geiz und der Neid und die Zwietracht
Fliehn wie die Wolken der Nacht wenn sich die Sonne erhebt.
So wird es sein! Es verschmäht der Götter geheiligte Macht nicht
Das zu erfüllen was fromm schauend ein Dichter gesagt!
Blühn wird die Rose, sie wird mit ihrem Dufte das Leben
Reinigen, das nur zusehr Trug und Gemeinheit erfüllt,
Und, die so lange entflohn, die Gerechtigkeit, sieh, wie sie lächelnd
Ihre Galeere zurück nun in den Hafen uns lenkt!
Was ihr vergebens ersehnt von der Gnade der Götter: es sinkt euch
Reichlich umsonst aus der Höh' jetzt in die Hände herab.

Unter dem rosigen Herrn, ihr Senatoren und Bürger,
Freut euch, brechen Saturns glückliche Tage uns an!

Nun wissen wir, aus Sansovino's Beschreibung Venedigs (1581) daſs ein Fugger es war der Dürer's Gemälde der deutschen Kirche schenkte. Die Nürnberger groſsen Herren standen damals vortrefflich mit der Stadt, besser als der Kaiser selber, den sie jedoch nicht verleugnen durften. Ich glaube es dürfte für eine der feinsten diplomatischen Schmeicheleien gelten, auf Fuggers Idee hin vielleicht, Kaiser und Pabst hier als durch Loredan's Rosen versöhnt zu den Füſsen Maria's erblicken zu lassen. Jedem geschah sein Recht, dem Dogen vielleicht am meisten, der, wenn auch persönlich nicht dargestellt, im Symbol die beste Rolle spielte. Jeder von dreien konnte als Hauptperson angesehn werden. Einer von Professor Hotho freundlich mitgetheilten Notiz entnehme ich daſs die die päbstliche Krone im Vordergrunde so auffallend beschattende Staude eine Rose ist. Auch das war wohl nicht ohne Absicht auf das Gemälde gebracht worden. Ich führe diese Vermuthungen nicht weiter aus. Vielleicht daſs, wenn die Aufmerksamkeit einmal darauf gelenkt ist, später sich Stoff zu weiteren Ausführungen findet.

IX.

Dies Dürer's Hauptwerk in Venedig, nach dessen Vollendung er nach Bologna ging. Nicht über Mantua: er wollte dahin um Mantegna zu sehn, gab es aber auf weil der alte Meister gerade an der Pest gestorben war. Ein neuer Beweis für seine alte Neigung zu Mantegna, von der wenigstens der Respekt noch zurückgeblieben war. Dürer's Absicht war früher gewesen Rom zu besuchen, für den Fall daſs er sich dem Zuge des Kaisers dahin hätte anschlieſsen können. Daraus aber ward bekanntlich nichts und so ging er ohne das zurück nach Deutschland. Der pekuniäre Erfolg seiner Reise war kein glücklicher. Es borgte ihm einer Geld ab und starb in Rom ohne es wieder zu zahlen, so daſs Dürer 1507 noch in Venedig eine Summe aufnehmen muſste deren Wiedererstattung in Nürnberg ihm später schwer fiel. Schon zur Hinreise hatte Pirkheimer ihm vorschieſsen müssen.

Auf seiner italienischen Reise in Bologna erinnert sich Goethe Dürer's. 'Francesco Francia, schreibt er von dort, ist ein gar re'spektabler Künstler, Peter von Perugia ein so braver Mann, daſs

'man sagen möchte eine ehrliche deutsche Haut. Hätte doch das 'Glück Albrecht Dürern tiefer nach Italien geführt! In München 'habe ich ein paar Stücke von ihm gesehen von unglaublicher Grofs-'heit. Der arme Mann, wie er sich in Venedig verrechnet und mit 'den Pfaffen (?) einen Accord macht, bei dem er Wochen und Mo-'nate verliert! Wie er auf seiner niederländischen Reise gegen seine 'herrlichen Kunstwerke, womit er sein Glück zu machen hoffte, Pa-'pageien eintauscht, und, um das Trinkgeld zu sparen, die Domesti-'ken portraitirt, die ihm einen Teller Früchte bringen! Mir ist so 'ein armer Narr von Künstler unendlich rührend, weil es im Grunde 'auch mein Schicksal ist, nur dafs ich mir ein klein wenig besser 'zu helfen weifs.'

Dürer hätte, wäre er nach Rom gegangen dort im Grunde nicht mehr als in Venedig und Bologna gefunden: weder Raphael's noch Michelangelo's Malereien waren damals dort begonnen. Viel auffallender erscheint dafs er von dem näher gelegenen Mailand, wo Lionardo eine Schule gegründet hatte deren Einflufs bald auch in Venedig zu Tage kam und die seiner Natur eigentlich am meisten hätte zusagen müssen nie mit einer Sylbe redet, auch später Lionardo's niemals erwähnt. Italien aber war nicht für ihn. Der Senat von Venedig wollte ihn halten mit 200 Dukaten jährlich, er schlägt es aus, obgleich ihm zu Hause nichts geboten wurde, weder Gehalt noch Bestellungen, deren Uebermaafs er in Venedig kaum befriedigen konnte. Wäre die innere nationale Abneigung nicht gewesen, Dürer hätte in Italien vielleicht Werke zu Stande bringen können, die seinen Namen anders noch unsterblich gemacht als er es heute ist.

Gerade für diese Möglichkeit ist die Vergleichung der Lyoner und Strahower Tafel wichtig. Auf der letzteren scheint der italienische Geist plötzlich in ihm lebendig geworden zu sein. Wie leicht und glücklich diese Gestalten sich zu Gruppen bilden; welche Mannigfaltigkeit der Bewegungen; keine Figur nur deshalb gezeichnet um die Kunst zu zeigen, und doch jede so völlig geeignet dazu. Diesen Cardinal sammt dem sich vorneigenden Mönche mit dem Kreuzstabe davor hätte Raphael nicht ruhiger und eleganter an ihre Stelle gebracht, während der die Laute spielende Engel allein fast ein absichtlicher Beweis zu sein scheint, zu zeigen dafs er auch zu coloriren wisse wie in Italien. Was hätte Dürer geschaffen, wäre er statt in ein beschränktes Nest, wo er bald zum Grabstichel

wieder greifen mufste, in eine deutsche Hauptstadt mit reichem kunstsinnigen Adel darin zurückgekehrt. Goethe fühlte das wohl. Es ging ihm selbst nicht besser.

Indefs was verhinderte Goethe, in Rom immer zu bleiben wie einmal seine Absicht war, und was Dürer, den Gedanken gar nicht aufkommen zu lassen, Nürnberg mit Venedig zu vertauschen? Das Gefühl doch wohl dafs sie dort nicht verstanden würden und dafs jeder Künstler nur im eignen Lande zur Blüthe kommen könne. Dürer's ganzes Wesen drängte auf genaueste Wiedergabe der vorliegenden Natur. Das nennt Goethe das Peinliche an ihm. Das Ideale ist für uns ein anderes als für den Romanen. Der Romane möchte das Schöne, Liebliche, Ergreifende an sich darstellen, es entstehen lassen wie Gott Rosen erblühn, Nachtigallen singen oder Berge einstürzen läfst: als Erscheinungen die ohne Zusammenhang mit der historischen Entwicklung der Menschheit nur für sich und in sich existiren. Es ist gleichgültig in welchem Jahrhundert die Rose blüht: immer derselbe Frühling der sie hervorruft. Der Germane will die Erscheinungen aber da erblicken wohin sie der allgemeinen Geschichte nach gehören. Seine Gestalten sollen das Datum ihres Lebens an der Stirne tragen. Betrachten wir Dürer's Portrait Holzschuhers. Keine Leidenschaft darin, nichts irgendwie auf aufserordentlichem Wege uns packendes. Aber welch ein Charakter! Man wird nicht müde sich den Mann darzustellen an der Stelle wo er stand und wirkte, man tritt zu ihm in ein vertrauliches Verhältnifs wie zu dem Gestalten Shakspeares. Dürer hätte in Italien kein solches Portrait gemalt. Er hätte auch dort nicht seinen Charakter zu dem entwickelt als der er bei seinem Tode in Nürnberg betrauert ward. Und daran ist uns am Ende doch am meisten gelegen. Wir sehen weniger auf die Werke: wir gehen auf das Persönliche. Ich hatte damit begonnen, Goethe's Ansicht über Dürer entgegen treten zu wollen: es bleibt doch wohl nichts übrig als ihm Recht zu geben. Denn wenn er auch darin irrte dafs Dürer ganz aus sich allein erklärt werden müsse, so liegt seiner Beobachtung dennoch die wahre Empfindung zu Grunde dafs Dürer fremden Einflufs abstiefs und den engen Pfad seiner Laufbahn, selbst wo er ihn mit breiteren Wegen vertauschen konnte, freiwillig wieder aufsuchte und innehielt. Ein Zug seiner ächtdeutschen Natur, für deren Eigenthümlichkeit in dieser Beziehung neben dem seinigen das Leben vieler anderer bedeutender Männer den Beweis liefert. —

X.

Eine Frage hier noch. Goethe schreibt von Rom den 1. März 1787. 'Sontags gingen wir in die Sistinische Capelle, wo der Pabst 'mit den Cardinälen der Messe beiwohnte. Da die letzteren wegen 'der Fastenzeit nicht roth, sondern violett gekleidet waren, gab es 'ein neues Schauspiel. Einige Tage vorher hatte ich Gemälde Al-'brecht Dürer's gesehen und freute mich nun so etwas im Leben an-'zutreffen.' Was meint er damit? Ich kenne in Rom nichts von Dürer als Christus unter den Schriftgelehrten im Palast Barberini: das wunderliche Bild das er auch in Venedig gemalt haben soll. Dann das Portrait im Palazzo Borghese, und einige Kaninchen auf Pergament im Palaste Corsini. — Das reizende kleine Bild das ich im Palazzo St. Angelo in Neapel von Dürer's Hand sah, gez. 1508, ein blumenbindendes, im Fenster sitzendes Mädchen darstellend, mit der Schrift 'Ich bind mit, vergifs mein nit', scheint Goethe nicht gesehn zu haben, obgleich es, Tischbein zufolge, zu seiner Zeit wohl schon dort war. Von den neueren deutschen Kunstschriftstellern die von Dürer handeln, habe ich es gleichfalls nirgends genannt gefunden. —

Endlich ein Vorschlag. Wie wäre es wenn eine der verschiedenen deutschen Regierungen die ein so auffallendes Interesse für die bildenden Künste zeigen, geschickte Leute nach Lyon und Strahow schicken wollte um in der Gröfse des Originales ganz genaue Cartons und darauf auch Copien in Farben von den beiden Gemälden anfertigen zu lassen? Nach den Cartons könnten dann Photographien angefertigt werden, durch welche die Werke in Deutschland Verbreitung fänden. Die Copien aber würden jeder Gallerie zur Bereicherung und Zierde gereichen, wie dem Basler Museum die für die Stadt eigens bestellte Madonna von Holbein in Dresden.

Oder wenn die Regierungen es unterliefsen, könnte ein reicher Privatmann die Sache unternehmen, oder ein Verein. Die Kosten würden sich nicht hoch belaufen und der Verkauf der Photographien einen Theil wieder einbringen. Darauf allerdings müfste gesehn werden dafs man den Auftrag einem zuverlässigen Zeichner gäbe.

Es wäre überhaupt schön wenn irgendwo in Deutschland eine Sammlung sämmtlicher Dürer'scher Werke in Photographien begonnen würde. Denn glaubt ein deutscher Künstler der heutigen Zeit auch die Kenntnifs der Entwicklung fremder Kunst entbehren zu

können, die der eigenen wird doch jedem nothwendig erscheinen. Wie viele aber, eine Anzahl Kupferstichliebhaber ausgenommen, wissen was Dürer that und sind im Stande wenn sie einem seiner Werke gegenüberstehen, ihm der Zeit nach die richtige Stelle zu geben?

Der Brief Dürers an Pirkheimer welcher sich auf dem Britischen Museum befindet, ist zum erstenmale von Geheimerath Waagen in den Wiener Recensionen zum Druck gebracht worden. Ich lasse denselben verschiedener Bemerkungen wegen die ich daran zu knüpfen habe, hier noch einmal erscheinen. Geheimerath Waagen sagt, die von ihm benutzte Abschrift sei vollkommen treu, jedenfalls aber scheint der Abschreiber oder Herr Geheimerath selbst die Interpunktion, insoweit es nicht Punkte sind, zugesetzt zu haben. Ich lasse diese deshalb vorweg fort.

Grose legressa habe ich empfangen in ewren priff der mir antzewgt dz über schwenklich lobe so ir von fürsten und heren habt. Ir müst ewch ganz verkert haben dz ir so senft seit worden. Es würt mir gleich ant than so ich zu ewch wird kumen. Awch wist dz mein tafell fertig ist awch ein ander quar[1]) des gleichen ich noch

---

[1]) Waagen meint, Dürer spreche hier von seiner Tafel und einem andern Quadro, von zwei Gemälden also, was im Hinblick auf den vorhergehenden Aufsatz sogar als Anspielung auf die Existenz der Lyoner und Strahower Tafel genommen werden könnte. Ich glaube jedoch dafs Dürer hieran nicht gedacht hat, vielmehr dafs das Komma welches Waagen nach 'fertig ist' gesetzt hat, nach 'fertig, in Gedanken angebracht werden mufs. Der Sinn kommt auf diese Weise einfacher heraus.

Waagen sagt ferner: 'Dem aufmerksamen Leser dieser Briefe mufste es 'auffallen, dafs sich bisher keine Erwähnung von der Beendigung des Bildes vor-'fand.' Waagen adoptirt mit diesen Worten v. Eye's gleichlautende Behauptung (pag. 231), übersieht aber, gleich v. Eye, dafs sich in dem von 'unserer Frauen Tag', dem 8. September mithin, datirten Briefe die Nachricht findet dafs die Tafel vollendet sei. Allerdings will Waagen, dafs der Brief vom 8. September nach dem des Britischen Museums geschrieben sei, dessen Datum, wie er behauptet,

nie gemacht hab und wie ir ewch selbs wol gefalt also gib ich mir hy mit awch zu fersten dz pessers Maria pild im land nit sey wan all Künstner loben dz wy ewch dy herrschaft sy sagen dz sy erhabner leblicher gemell nie gesehen haben. Itz ewer oll dornach ir geschriben hand schick ich ewch beim kantengysserle potten awch das geprent glas dz ich euch peim ferber potten geschickt hab fersich mich es sey ewch noch worden. Itz der tebich halb hab ich noch kein gekawft man kan kein vyreckten zw weg pringen wan sy sind all schmal vnd lang. Wolt Ir der selben haben so will ich sy gern kawffen dorum last michs wissen auch wist dz ich noch awff dz aller lengst in 4 wochen fertig wirt wan ich hab ettlich zu kunterfetten den ichs zw geseit hab vnd von des wegen dz ich pald kum so hab ich sitther mein thafell fertig ist vber 2000 dugaten erbott awsgeschlagen dz wissen all dy um mich wonen hy mit last mich ewch befolhen sein ich hatt vch noch fill zw schreiben so ist der pott weg fertig ich hoff ob . . . woll pald selbs pey ewch zw sein vnd newe weisheit von vch zw lernen. Pernhart Holzpock hat mir gros von ewch geseit ich halt aber er thw es dorum dz ir sein Schwager itz seit worden aber keins dat mir tzörner den dz sy sagen ir werd hübsch so wurd ich ungeschaffen. Es mocht mich vnsing machen ich hab mir selbs ein graw har gefunden dz ist mir vor lawtrer anmut[1]) gewachsen vnd dz ich mich also stenter[2])

---

zwischen den 18. August und 8. September fallen müsse; allein diese Bestimmung scheint haltlos. Waagen zufolge soll das im vorliegenden Briefe erwähnte 'geprent glas' deshalb weil es auch in dem Briefe vom 18. August erwähnt wird, die Stellung der Briefe zu einander 'am schlagensten beweisen'. Daraus aber geht nur hervor dafs der vorliegende Brief später als der vom 18. August ist, nicht aber dafs er früher als am 8. September geschrieben ward. Vielmehr liegt ein schlagender Grund vor dafs er nach dem Briefe vom 8. September geschrieben worden ist. Zu dem Datum am Schlusse nämlich 'mitwoch nach Mat' bemerkt Waagen freilich 'ob hiermit Matthäus oder ein anderer mit 'Mat' anfangender Heiliger gemeint sei, kann ich nicht entscheiden, sicher aber ist dafs der Brief zwischen 'dem 18. August und 8. September geschrieben ist.' Mir scheint dafs 'Mat' eine Zusammenziehung von 'Mariae Geburt' ist, der Brief also wenig Tage nach dem 8. September geschrieben ward, was dann auch den ziemlich gleichlautenden Inhalt erklärt. Zudem ist gar kein Grund vorhanden ihn vor den 8. September zu setzen.

[1]) Waagen erklärt 'anmut' mit 'Unmuth'. Das Wort bedeutet jedoch hier 'Sehnsucht' und ist, wie Vieles in Dürers Briefen an Pirkheimer, halb ironisch gebraucht.

[2]) Waagen druckt 'stenter' und setzt ein ? dahinter. Stentern jedoch, bei

ich mein ich sey datzw gepl . . . dz ich übel zeit soll haben. Mein Frantzosischer mantell der husseck[1]) und der prawn rock lassen ewch fast grüssen aber gern w . . . (wirt ich?) sehen wan ewer stuben[2]) kum dz sy sich als hoch pricht.

Datum 1506 jor am mitwoch nach Mat.

Albrecht Dürer.

Dem . . .[3]) weisen her Wilbolt Pirkhamer zu Nürnberg meinem gunstigen Herrn.

---

uns heute noch in dem Compositum abstentern, sich abstentern erhalten, bedeutet sich abarbeiten und wird hier aufserdem leicht aus dem ital. stentare erklärt.

[1]) Husseck weifs ich nicht zu deuten.

[2]) Waagen meint, mit Hinweis auf den Brief vom 8. September, Stube sei hier für Stubenmagd gebraucht. Dürer sagt dort nämlich, nachdem er eine Reihe von Personen aufgezählt welche Pirkheimer grüfsen solle 'wnd danckt ewer Sthuben 'daz mich grüst hatt sprecht sy sey ein vnflott.' Nach diesen Worten malt er eine abscheulige Frauenfratze, Brustbild mit carrikirter offener Brust hin, und fährt fort 'Ich hab Ir olpawmen Holtz lassen fürn von Fenedich gen awgspurg do las 'ichs liegen woll 10 Zentner schwer und sprecht sy hab sein nit wollen erwarten 'pertzo el sputzo.'

Stube bedeutet aber meiner Kenntnifs nach nirgends Stubenmagd. Ich hatte zuerst gedacht, nach der Analogie von Bursche und Frauenzimmer, wo der Begriff des Raumes sich in den der Person umwandelt, könnte hier von Pirkheimers Badstubengesellschaft, die sich clubartig zu versammeln pflegte, die Rede sein, die im allgemeinen Dürern grüfsen, d. h. ihm einen schlechten Witz durch Pirkheimer sagen liefs, den Dürer so erwiederte. Allein auch hierfür finde ich keine Belege. Wahrscheinlich hatte Pirkheimer einfach geschrieben, seine Stube lasse Dürern grüfsen, d. h. er möge bald wiederkommen, geradeso wie dieser schreibt, sein französischer Mantel lasse Pirkheimer grüfsen, d. h. Pirkheimer habe keinen so schönen. Da aber Pirkheimers Stube der Ort war wo dieser seine Briefe schrieb und seine Gedanken hegte, und da Dürer durch andere, gleichfalls ironisch scherzhafte Stellen seiner Briefe, sich über die Qualität dieser Gedanken deutlich genug ausspricht, so erklärt sich die Fratze und das Wort 'Unflott' natürlich genug. Die Sendung des ölbaumenen Holtzes (zum Einheitzen), ist gleichfalls nur ein Scherz. Pertzo el sputzo scheint per cio è'l spuzzo, zu deutsch: darum stinkts auch so, zu bedeuten. Gerade des Ausdrucks 'stinken' bedient sich Dürer aber andernorts um Pirkheimer vor sich selber zu charakterisiren.

[3]) 'erbarn' vermuthet Waagen wohl mit Recht.

In Betreff der pag. 43 geäufserten Vermuthung, Raphael habe aufser den 50 Ducaten monatlich noch ein weiteres empfangen, darf ich jetzt aus den übrigen, in Major Kühlens Besitz befindlichen Quittungen von Raphaels eigner Hand, eine fernere mittheilen.

Ferdinandus ponzettus archidiaconus surrentinus camere apostolice presidens Sanctissimi domini nostri pape generalis thesaurarius.

Vobis domino augustino chisio et socijs pecuniarum alumnorum sancte crociate depositarijs Salutem in domino. Auctoritate nostri thesauriatus officij vobis tenore presentium commictimus et mandamus / Quatenus de dictis pecunijs penes vos existentibus / Soluatis ducatos triginta de auro de camera excellenti pictorj magistro Raphaelj de urbino per coloribus et alijs rebus necessarijs in depinpendo cubicula signature palatij sanctissimi dominj nostri, sicut adparet per cedulam manu domini D. de maximis et nobis exhibitam. Quos sic solutos in nostris computis admictemus. Datum Rome in camera apostolica die tercia mensis januarij annj. 1516. pontificatus uero Sanctissimi dominj nostrj Leonis pape X. anno III.

duc. xxx de camera

L. S. Visa Philippus camere apostolice. . . .

Jo raphaello de giouani santi dipintore ho receuto li ducb. xxx. ut supra e sonno pè cholori.

Lib. xii. expensorum.

Wir ersehen hieraus dafs Raphael Farben und was er sonst zum Malen brauchte, besonders liquidirte. Wahrscheinlich wurde er mit der Bezahlung der jungen Leute welche, wie angenommen wird, in späterer Zeit das meiste an diesen Werken thaten, ähnlich gehalten. Ganz neu jedoch ist was wir über den Namen der päbst-

lichen Gemächer hier empfangen. Es war bisher als ausgemacht angenommen, dafs nur derjenige Raum in welchem sich die Schule von Athen und die Disputa befinden, den Namen camera della segnatura führte, im Vorzug zu den übrigen, welche im allgemeinen le stanze heifsen. Hier nun sehen wir dafs alle diese Räume mit cubicula signature bezeichnet werden. An sich ist dies allerdings ohne Belang, ja vielleicht völlig gleichgültig, aber ich glaube, in Rom, wo noch dieser und jener für dergleichen Sinn hat, wird die Neuigkeit Interesse erregen.

Ich bemerke noch dafs Jahreszahl und Pontificatszahl dieser Urkunde stimmen, obgleich man, wie auf p. 41, anno quarto erwarten sollte. Leo wurde erst im März 1513 gewählt. — Noch zwei Verbesserungen zu pag. 42: Statt 'Quinctilio' ist zu lesen 'Vincentio' und pag. 41 statt 'aglano' 'aquilano'. Es steht da: 'anqlano' mit einem Punkt über dem q, der auf der photographischen Copie der Urkunde verschwunden war. Dieser Johannes Aquilano ist der bekannte Giovanbatista d'Aquila für den Raphael einen Palast baute.

Dies möchte ich hier noch aussprechen. Bedenken wir dafs es Major Kühlen gelungen ist zwölf Autographen Raphaels zusammenzubringen, lauter wichtige, unbekannte Stücke, heute erst zum Vorschein kommend nachdem nun schon ein Jahrhundert lang solchen Reliquien eifrig nachgespürt wird, so darf man die Hoffnung hegen, es werde auch von andern Meistern dergleichen gefunden werden. Es lohnt sich deshalb, immer wieder von neuem nachzusuchen, und man soll sich nicht darauf verlassen dafs frühere Forscher bestimmte Archive bereits ausgebeutet.

LYON.

PRAG.

In der Verlagsbuchhandlung von Louis Gerschel in Berlin sind erschienen:

Bilder aus der Fremde

für die Heimath gezeichnet

von

Lothar Bucher.

Zwei Bände. 8. Eleg. geh. 1863. 4 Thlr.

Inhalt:

Erster Band: Unterwegs. — Zweiter Band: Die Londoner Industrie-Ausstellung von 1862.

Papst Gangenelli.

Geschichtlicher Roman.

von

Dr. Karl Frenzel.

Drei Bände. 1864. eleg. geh. 4 Thlr. 20 Sgr.

Frau Schatz Regine.

Eine Geschichte aus dem dreißigjährigen Kriege.

Nach einer handschriftlichen Familienchronik

von

George Hesekiel.

Zwei Bände. 1864. eleg. geh. 3 Thlr.

Die Churprinzenbraut.

Historischer Original-Roman

von

George Hesekiel.

Zwei Bände. 1864. eleg. geh. 2 Thlr. 20 Sgr.

Abenteuerliche Gesellen.

Von

George Hesekiel.

Zwei Bände. 1862. 8. eleg, geh. 2 Thlr. 20 Sgr.

Dieselben enthalten u. a.; Graf St. Germain, der Unenträthselte; Cagliostro, Jud Süß, der Verräther Deutz, Kaspar Hauser, die eiserne Maske, Anacharsis Cloots, Ehren-Krone, Jakob Cazotte.

Geschichten einer Gasse.

Novellen

von

Leopold Kompert.

Zwei Bände. 8. eleg. geh. 1865. 3 Thlr.

Inhalt:

Die Jahreszeit. — Die Seelenfängerin. — Gottes Annehmerin. — Die Augen der Mutter. — Christian und Lea. — Die beiden Schwerter. — Der Karfunkel.

Verlag von **Amsler & Ruthardt**, Kunsthandlung in Berlin:

Albrecht Dürer's
Leiden Jesu Christi

(kleine Passion, Bartsch: Dürer's Holzschnitte Nr. 16—52) in 37 Blättern, nach den Originalholzschnitten photolithographirt von **A. Burchard.** Quart-Format. Preis 5 Thlr.

Albrecht Dürer's
Leben der Maria,

in 20 photographischen Reductionen mit begleitenden Volksliedern. Klein Quart-Format, elegant geb. Preis 5 Thlr.

Ferner sind durch **Amsler & Ruthardt** in Berlin zu beziehen:

Albrecht Dürer's
Leben der Maria

in 20 Blättern, nach den Originalholzschnitten photolithographirt von **A. Burchard.** Folio. Preis 8 Thlr.

Dürer's Dreieinigkeit. Preis 1 Thlr. 15 Sgr.

„ Eisenstich „Christus am Oelberge. Preis 20 Sgr.

„ Madonna. Preis 1 Thlr.

sämmtlich in der Originalgröfse photolithographirt von **A. Burchard.**

Bei **Firmin Didot frères, fils & Comp.** in Paris ist erschienen:

Gemälde-Gallerie

oder

Werke und Lebensbeschreibungen der berühmtesten Maler

enthaltend 1300 Umrisse der vorzüglichsten Gemälde

von

Michel Angelo, Baccio Bandinelli und Daniel di Volterra 1 vol., 11 Lieferungen. — Correggio, 1 vol., 14 Lieferungen. — Tizian, Albano, Leonardo da Vinci, Guido Reni und Paul Veronese, 1 vol., 9 Lieferungen. — Dominichino, 1 vol., 17 Lieferungen. — Raphaël, 4 vol., 53 Lieferungen. — Lesueur, 1 vol., 13 Lieferungen. — Le Poussin 2 vol., 27 Lieferungen. — Antike Gemälde, 1 vol., 16 Lieferungen. —

Vollständig in 160 Lieferungen je zu 8 bis 9 Stichen, nebst begleitendem Texte, im Ganzen 12 Bände in 4° bildend.

Preis jeder Lieferung 12 Sgr.

Von dem bereits vollendeten Werke wird alle Woche eine Lieferung ausgegeben. — 18 Lieferungen sind bereits erschienen. — Die erste Lieferung, so wie ausführliche Prospecte sind in allen Buchhandlungen vorräthig. Nach Wunsch können auch einzelne Bände in oben angegebener Eintheilung, angeschafft werden.

Gedruckt bei A. W. Schade in Berlin, Stallschreiberstrafse 47.